Anglistik

Addisons Cato.

Eine geschichtliche und dramatische Quellenuntersuchung.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen
und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Albert Zeitvogel
aus
Darmstadt.

1934

Gedruckt in der Buchdruckerei Zeitvogel & Lomb, Hamm (Westf.)

Anglistik

Addisons Cato.

Eine geschichtliche und dramatische Quellenuntersuchung.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen
und Naturwissenschaftlichen Fakultät
der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster

vorgelegt von

Albert Zeitvogel

aus

Darmstadt.

Gedruckt in der Buchdruckerei Zeitvogel & Lomb, Hamm (Westf.)

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Mai 1934.

Dekan: Herr Prof. Dr. Baumstark.

Referent: Herr Prof. Dr. Keller.

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Meinen Eltern zugeeignet.

Inhalt.

		Seite
I.	Einleitung: Die ersten klassizistischen Tragödien in England — Erstarken des Klassizismus in England — Addisons Stellung zum Klassizismus — Aufgabe der Untersuchung	1
II.	Geschichtliche Quellenuntersuchung	4—21
	1. Die Personen der Tragödie in ihrem Verhältnis zur geschichtlichen Überlieferung	4
	2. Akt I	7
	Akt II	11
	Akt III	14
	Akt IV	16
	Akt V	18
	3. Zusammenfassung	21
III.	Dramatische Quellenuntersuchung	21—58
	1. Behandlung des Cato-Stoffes vor Addison in der italienischen, französischen und englischen Literatur	21
	2. Formale Komposition	32
	3. Innere Komposition	34
	4. Handlungsführung und Handlungsmotivierung	36
	5. Zusammenfassung	58
Literaturverzeichnis		61

Die Zitate aus der „Pharsalia“ sind der Ausgabe von Housman, die aus Addisons „Cato“ der Ausgabe von Guthkelch entnommen.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555426_0257

I. Einleitung.

Nach der Wiedereröffnung des englischen Theaters im Jahre 1662 durch die aus dem Exil heimkehrenden Stuarts gerät das Theater ganz unter höfischen Einfluß. Rein äußerlich zeigt sich das an seinen Besuchern. Nach der Restauration ist es nun nicht mehr, wie in der elisabethanischen Zeit, das Volk allgemein, welches das Theater besucht; sondern, da die größtenteils puritanischen Bürger aus Gewissensbedenken dem Theater fernblieben, setzen sich die Besucher zusammen aus den Adeligen und nur noch wenigen, dem Hofe nahestehenden Bürgern[1]). Die adeligen Zuschauer wollen natürlich auch ein Drama sehen, das ihrer Mentalität entspricht. So entsteht nach der Restauration die heroische Tragödie als Ausdruck höfischer Lebensanschauung. Sie beherrscht dann die englische Bühne bis zur Jahrhundertwende[2]).

Daneben erscheinen — nach Nicoll erst nach 1678[3]) — die ersten, nach klassizistischem Muster aufgebauten englischen Tragödien, die den Versuch machen, die englische Bühne für den Klassizismus zu erobern[4]). Schon zur Zeit des Humanismus hatte sich Jonson der Antike zugewandt, und mit ihm noch einige andere Dichter, von denen nur Chapman erwähnt werden soll, weil er im Rahmen dieser Arbeit einige Bedeutung hat. Jonson hatte in seiner Kunst Klassizismus mit Realismus verbunden. „Er kam dem Geschmack der akademisch Gebildeten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entgegen“[5]). Ähnliche Bahnen gehen jetzt, allerdings noch stark unter dem Einfluß der heroischen Tragödie, Dichter wie Thomas Rymer mit der Tragödie „Edgar or the English Monarch“ (1678) und John Bancroft mit der Tragödie „Sertorius“ (1679). Diese Dichter fordern schon „the chillest of plot and expression, (and)

---

[1]) Die Anwesenheit von Bürgern im Theater der Restaurationszeit wird von Samuel Pepys in seinem Diary viermal als Ausnahme erwähnt. Cf. Die Eintragungen in Pepys' Tagebuch vom 27. Dez. 1662; 1. Jan. 1663; 1. Jan. 1667 und 26. Dez. 1668.

[2]) A. Nicoll, Restoration Drama 1660—1700. Cambridge 1923, p. 132. „ . . . it must be remembered that even in the chillest of late seventeenth century tragedies some of the tendencies of the heroic drama can usually be traced.“

[3]) Ibid. p. 131 ff.

[4]) Schon vor 1678 waren der französische Klassizismus und die nach seinen Regeln aufgebaute französische Tragödie in England nicht unbekannt. Zahlreiche Übersetzungen von klassizistischen Tragödien beweisen das. Cf. Nicoll, Restoration Drama p. 87 ff.

[5]) Cf. Keller, Die englische Literatur der Renaissance, in Hdb. der Literaturwissenschaft p. 89.

held frantically to the unities“ [6]). Ihre krasse, unvermittelte Forderung des Klassizismus findet aber auf der englischen Bühne zunächst noch wenig Anklang. Trotzdem wird der einmal eingeschlagene Weg weiterverfolgt. 1697 schreibt Edward Filmer die Tragödie „The Unnatural Brothers“. Ihm folgen Dennis und Gildon, die mit ihren Tragödien ernsthafte Versuche machen, „to enlist favour on (the pseudo-classical tragedy)“ [7]). Erst Ambrose Philips hat mit seiner Tragödie „The Distrest Mother“ (1712), einer Bearbeitung Racines, einigen Erfolg.

So schlagen die ersten Versuche fehl, weil der alles beherrschende Hof für diese nach klassizistischem Muster gebauten Tragödien kein Interesse zeigt. Erst gegen Ausgang des Jahrhunderts erstarkt der Klassizismus, bedingt durch die politischen Umwälzungen und durch den gewaltigen Aufschwung der Naturwissenschaften. Das nüchterne, verstandesmässige Denken beginnt sich durchzusetzen. Die Ideen der Vernunftreligion, des Deismus und der Lockeschen Erfahrungsphilosophie, finden überall Anklang. Die Polaritäten Natur und Verstand treten überall in den Vordergrund und begründen die Hinwendung des Menschen der Aufklärungszeit zum Klassizismus. Die Natur erkennt man als einzige Grundlage aller Erkenntnis. Was naturgemäß ist, sagen die Regeln der Antike [8]).

Die Franzosen hatten sich schon fast ein Jahrhundert früher zu der klassizistischen Richtung bekannt. Corneille und Racine hatten nach den von Boileau fixierten Regeln Meisterwerke geschaffen, die vollends der klassizistischen Norm entsprachen. Wenn darum jetzt ein verstärkter Einfluß der Franzosen auf die Engländer einsetzt, dann ist das nur natürlich. Selbst Dryden, der hervorragendste Vertreter der heroischen Tragödie, neigt nach 1678 stark zum Klassizismus. Dieser Wandel zeigt sich zum erstenmal in seiner Tragödie „All for Love“ (1678), die nach Fehr mehr ist als eine bloße Bearbeitung von Shakespeares Tragödie „Antony and Cleopatra“ nach klassizistischen Grundsätzen. Nach Fehr ist „All for Love“ die klassische Tragödie der englischen Literatur, in welcher „die Dämonie durch klassische Strenge gezähmt ist“ [9]). Darüber hinaus beweisen seine klassizistische Läuterung und seine innere Hinwendung zum Klassizismus auch seine letzten Werke und seine Übersetzungen der Klassiker.

Nicht eher aber kann der Klassizismus in England den endgültigen Sieg erringen, bis Addisons Cato erscheint. Addison erst gelingt es, die aus der Stuartzeit überlieferte heroische Tragödie, der neben

[6]) Nicoll, Restoration Drama p. 132.

[7]) Nicoll, British Drama p. 264.

[8]) Cf. Alex. Pope, Essay on Criticism, V. 139—40:
Learn hence for ancient rules a just esteem
To copy Nature is to copy them.

[9]) Fehr, Die englische Literatur des 17. und 18. Jhs. im Handbuch der Literaturwissenschaft p. 117.

Dryden noch die begabtesten Dramatiker jener Zeit wie Lee und Otway ihre Kunst geliehen hatten, in eine klassizistische Tragödie umzuwandeln. Addison bekennt sich von Jugend an zum Klassizismus. Verstärkt werden Addisons klassizistische Anschauungen durch seine Reise nach Frankreich (1700), auf der er Boileau, den Verfasser des „dichterischen Gesetzbuches" persönlich kennenlernte[10]). Nach seiner Rückkehr versteht Addison es, durch zahlreiche Essays die englischen Leser mit den klassizistischen Anschauungen bekannt und vertraut zu machen. Er bringt in seinen Zeitschriften, vor allem im Spectator und Guardian, seine dramatischen Ansichten in Verbindung mit seiner literarischen Kritik zum Ausdruck. In ihnen zeichnet er das theoretische Idealbild einer Tragödie. Eine Zusammenstellung seiner dramatischen Forderungen, die bereits von Sandé gemacht ist[11]), zeigt klar, daß Addison sich mit seinen Forderungen stark der französischen Tragödie nähert. Im Rahmen seiner literarischen Kritik spricht er seine Meinung über Bühne, Dramatiker und ihre literarischen Schöpfungen, vor allem über Shakespeare[12]), Dryden, Otway und Lee aus. Besonders Lees Talent scheint ihm imponiert zu haben, denn von ihm sagt er im Spect. 39: „Among our modern poets there is none who has a better turn for tragedy than Lee . . . . His thoughts are wonderfully suited to tragedy". Auch zu den Franzosen nimmt er Stellung[13]). Als Muster dramatischer Dichter schweben ihm Corneille und Racine vor, die, wie er sagt, ihre Dramen nach den Regeln des Aristoteles aufbauen und darin erhabene Gedanken in eine schöne, edle Sprache kleiden (Spect. 60).

Addison hat seine dramatischen Theorien durch die Praxis zu stützen gesucht. Im Jahre 1707 gibt er seine Oper Rosamund heraus, die sich gegen die damals auf der englischen Bühne beliebte italienische Oper richtet. Seine Komödie The Drummer erlebt 1716 ihre erste Aufführung. Allerdings ist der Erfolg beider Stücke noch unbedeutend. Erst seiner Tragödie Cato wird der Preis zuerkannt. Ihre ersten vier Akte waren schon auf der Italienreise entstanden[14]). 1713 schreibt Addison auf Drängen seiner Freunde den fünften Akt hinzu. Am 14. April 1713 wird Cato zum erstenmal im Drury-Lane-Theater aufgeführt und erlebt

---

[10]) Lucy Aikin, The Life and Writing of Joseph Addison. In 2 Vols. London 1843. Vol. I, p. 91.

[11]) Emil Sandé, Die Grundlagen der literarischen Kritik bei Joseph Addison. Diss Berlin 1906.

[12]) Addisons spätere Beschäftigung mit Shakespeare ist zweifelsohne auf den Einfluß seines Freundes Steele zurückzuführen, der Shakespeares Bedeutung immer wieder in seinen Zeitungsessays betonte. (Cf. O. Göde, Shakespeare in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Programm. Doberan 1902, p. 6). Addison hat aber Shakespeare nie richtig verstehen können. In Ahnung seiner Größe nannte er ihn darum „ein nicht nachzuahmendes" Genie (Spect. 592).

[13]) Cf. K. Sander, Die Franzosen und ihre Literatur im Urteil der moralischen Wochenschriften Steele's und Addison's. Diss. Straßburg 1903.

[14]) Über Zeit und Ort der Entstehung der vier ersten Akte des Cato sind die Ansichten verschieden. Young (Works, vol. IV, p. 295), Tickell

einen großen Erfolg für Dichter und Schauspieler. Zahlreiche zeitgenössische Zeugnisse über die Aufführung liegen uns vor. Von ihnen sollen nur folgende erwähnt werden: Pope berichtet über die Aufführung am 13. April 1713 in einem Briefe an seinen Freund Sir William Trumbell[15]). Steele bringt in den Nummern 33, 43, 59 und 64 des Guardian Besprechungen der Tragödie. Schließlich berichtet noch Colley Cibber in seiner Theatergeschichte über den großen Erfolg des Stückes: „ . . . . (the tragedy Cato) was acted . . . . every day for a month to constantly crowded houses"[16]). Nach ihrem Siegeszug über die Bühnen Englands, Schottlands und Irlands wird „Cato" ins Französische, Deutsche, Italienische und Lateinische übersetzt. Noch im selben Jahre wird er gedruckt, und bis Ende des Jahres sind bereits 10 Auflagen erschienen[17]).

Addisons dramatische Theorien und ihre Quellen sind schon untersucht worden[18]). Über seine dramatische Praxis aber fehlen jegliche Quellenuntersuchungen. Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit soll sich daher auf die Untersuchung der geschichtlichen und dramatischen Quellen der Tragödie Cato erstrecken. Es soll herausgestellt werden, daß Addison seine Tragödie gemäß seinen theoretischen Forderungen streng klassizistisch aufbaut, und daß sich bei ihm noch Züge der heroischen Tragödie nachweisen lassen.

II. Die geschichtlichen Quellen.

Addison gestaltet in seiner Tragödie einen Stoff, für den er aus einer reichen Überlieferung schöpfen konnte. Cäsar, Plutarch, Paterculus, Dio Cassius, Appian und Lucan haben mit großer Aus-

---

(The Miscellaneous Works of Joseph Addison, Preface p. 26) und Courthope (Addison, p. 116) glauben, daß Addison an der Tragödie schon während seiner Universitätszeit gearbeitet hat. Dieser Ansicht hat sich in neuerer Zeit Fehr angeschlossen (cf. Fehr, a. a. O. p. 200). Nach anderer Meinung, die von Macaulay (Essays and Biographies, vol. IV, p. 94 ff.) und Chambers (Cyclopaedia of English Literature, new ed. by David Patrick, vol. II, p. 213) vertreten wird, schrieb Addison die vier ersten Akte auf seiner Italienreise. Lucy Aikin glaubt (cf. vol. I, p. 71), daß Addison den Cato während seines Aufenthaltes in Frankreich (in Blois) begonnen hat. Ihre Ansicht scheint irrig zu sein, denn über Addisons Aufenthalt in Blois hat der Abbé Philippeau einen bis ins Einzelne gehenden Bericht erstattet (cf. Macaulay, Essays and Biographies, vol. IV, p. 89). Es ist anzunehmen, daß er auch über diese literarische Arbeit Addisons geschrieben hätte.

[15]) Cf. Addisoniana, vol. I. p. 188.

[16]) Cf. Colley Cibber, Apology for the Life of Mr. Colley Cibber, vol. II. p. 91. Cibber setzt in seinem Buche die Erstaufführung des Cato für das Jahr 1712 an (cf. vol. II, p. 86). Zweifellos ist diese Angabe noch nach dem alten Stil gemacht.

[17]) Cf. A. Hegnauer, Der Einfluß von Addisons Cato auf die dramatische Literatur Englands und des Continents in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diss. Hamburg 1912, p. 58.

[18]) Cf. Sandé, a. a. O.

führlichkeit die Ereignisse der römischen Bürgerkriege behandelt. Alle diese Schriftsteller waren Addison bekannt, denn während seines zehnjährigen Aufenthaltes am Magdalen College in Oxford hatte er sich eingehend mit der lateinischen und griechischen Literatur beschäftigt[19]). Doch benutzte er diese Historiker nicht alle als Quelle für sein Drama. Macaulay sagt in seinem Essay über Addison, daß seine Hauptquelle für die Kenntnis der Ereignisse der römischen Bürgerkriege Lucan ist[20]). Jedoch behauptet er das, ohne es zu begründen. Deshalb soll in diesem Kapitel untersucht werden, ob die Behauptung Macaulays stimmt, und ob Addison außer auf Lucan auch noch auf einem anderen der oben erwähnten Historiker fußt.

An den Anfang der geschichtlichen Quellenuntersuchung soll eine kurze Untersuchung über die in dem Drama auftretenden Personen in ihrem Verhältnis zur Geschichte gestellt werden.

Im Mittelpunkt der Tragödie steht der jüngere Cato, der Kämpfer für Freiheit und Recht. Er zeigt alle Charaktereigenschaften, die die Geschichte von ihm überliefert hat: Tapferkeit und Mut, Unerschrockenheit in jeder Situation, Umsicht und unbeugsames Festhalten an seinen als richtig erkannten Grundsätzen. Addison hat sich unter Anlehnung an Lucan bemüht, die Wesenszüge Catos zu unterstreichen. Das geht oft soweit, daß die Person Catos stellenweise unnatürlich und die Hervorhebung zur Übertreibung wird.

Als Kinder Catos bringt Addison die beiden Söhne Portius und Marcus und die Tochter Marcia auf die Bühne. Portius tritt in der Geschichte als Marcus Portius auf. Über ihn macht Plutarch im Cato Min. 72 einige Angaben, in denen es unter anderm heißt, daß Portius zunächst „dem Vergnügen nachgegangen sei", aber als Anhänger des Brutus tapfer kämpfend in der Schlacht bei Philippi fiel. Da Plutarchs Bericht sehr dürftig ist, war Addison bei der Gestaltung des Portius auf sein dramatisches Geschick angewiesen. Er hat aus Portius ein schwaches Abbild Catos gemacht und ihn als Gegenpol zu Marcus gezeichnet.

Über Marcus, den zweiten Sohn Catos, berichtet die Geschichte nichts[21]). Er ist eine um dramatischer Effekte willen

---

[19]) Macaulay bestreitet, daß Addison die griechische Literatur kennt (cf. Essays and Biographies, vol. IV. p. 78). Lucy Aikin aber hat in ihrem Buche über Addison dieses an Hand einiger undatierter Briefe Addisons an den Buchhändler Tonson zu beweisen versucht. Aus diesen Briefen geht hervor, daß Addison eine Übersetzung des Herodot beabsichtigte, (cf. Lucy Aikin, vol. I, p. 32 ff.).

[20]) The Works of Macaulay, vol. IV. p. 70: „ On the banks of the Rubicon he never thinks on Plutarch's lively description . . . . His only authority for the events of the civil war is Lucan".

[21]) Ein zweiter jüngerer Sohn Catos wird von Plutarch einmal im Cato Min. 52 erwähnt. Nach Drumann-Groebe, Geschichte Roms, Bd. V, p. 207 ff. ist dieser Sohn Catos, der den Namen Lucius Portius trug, früh gestorben.

von Addison geschaffene Figur, die, sobald sie ihren Zweck erfüllt hat, wieder von der Bühne verschwindet.

Catos Tochter Marcia tritt uns in der Geschichte unter dem Namen Porcia als Gattin des Cäsarmörders Brutus entgegen. Plutarch sagt im Marc. Brutus 13 von Porcia, daß sie Einsicht und Mut besaß und ergänzt diesen Bericht im Cato Min. 72 mit den Worten, daß sie neben dem kühnen Mut ihres Vaters auch seine Entschlossenheit besaß. Diesen Überlieferungen entsprechend, hat Addison Marcia charakterisiert. Der Grund für den Namenswechsel ist in der Literatur zu suchen. Schon Shakespeare hatte im „Julius Caesar" Catos Tochter der geschichtlichen Überlieferung entsprechend als Gemahlin des Brutus auf die Bühne gebracht. Als solche war sie dem Theaterpublikum bekannt. Deshalb konnte sie Addison in seiner Tragödie nicht als Geliebte Jubas vorstellen. Weil sie aber in Verbindung mit der eingeflochtenen Liebesgeschichte da sein mußte, änderte Addison einfach ihren Namen.

Sallust erwähnt im Bellum Jugurthinum, Kap. IV, 4[22] einen numidischen König Syphax, der zur Zeit des zweiten punischen Krieges als Gegner Roms auftrat. Als erklärter Feind der Stadt spielt er auch in Addisons Tragödie eine Rolle[23]. Er tritt uns als der numidische Nationalist entgegen, dessen ganzes Streben auf die Befreiung seines Vaterlandes vom römischen Joch gerichtet ist.

Vergebens sucht man in den Quellen nach einer Figur, die man als Vorbild für Sempronius annehmen könnte. Seine Gestalt ist eine Fiktion Addisons. Unverkennbar aber trägt Sempronius Züge, die Plutarch im Cato Min. 61 und 63 einem Teil der Senatsmitglieder in Utica beilegt. Es waren größtenteils römische Kaufleute, die in Utica ansässig waren. Sie bangten um ihr Leben und ihr Vermögen. Daher neigten sie zum Abfall von Cato und wiegelten die ganze Stadt gegen ihn auf, in der Hoffnung, sich dadurch Cäsar geneigt zu machen. Gleich ihnen begeht auch Sempronius seinen Verrat nur aus rein egoistischen Gründen. Andererseits mag Addison, der treue Anhänger der Whigpartei, in dem abtrünnigen Sempronius alle seine politisch unzuverlässigen Zeitgenossen gezeichnet haben, die um materieller Vorteile willen ihre Partei wechselten[24].

Juba ist eine historische Gestalt. Dio Cassius berichtet von ihm, daß er in Italien erzogen wurde und Cäsars Begleiter auf allen seinen Feldzügen war[25]. Plutarch nennt ihn den ge-

---

[22]) Cf. „De Bello Jugurthino" hrsg. von Jakob & Wirz. Berlin 1922.

[23]) Syphax war mit Sophonisba, der Tochter des karthagischen Feldherrn vermählt. In Verbindung mit Sophonisba ist er schon vor Addisson mehrmals auf die Bühne gebracht worden. Cf. Jean de Mairet's Tragödie „La Sophonisba" (1635). Über die englischen Sophonisba-Tragödien cf. Gerhard Saupe, Die Sophonisbetragödien der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Diss. Halle 1929.

[24]) Macaulay, vol. IV, p. 136.

[25]) Dio Cassius, Buch 51, Kap. 15.

lehrtesten unter allen Königen[26]) und schreibt, daß für ihn die Gefangenschaft in Rom zum großen Glücke wurde, weil er durch sie unter die gelehrtesten Geschichtsschreiber der Griechen versetzt wurde. Vergleichen wir Jubas Bild, das sich aus diesen kurzen Berichten ergibt, mit dem Addisons, dann erkennen wir, daß Juba bei Addison keineswegs dem historischen Juba entspricht. Von der Geschichte abweichend, hat Addison Juba zum Anhänger Catos gemacht. Die Anregung mag von Plutarch ausgegangen sein. Denn er erzählt im Cato Min. 55 von einem jungen Manne namens Statyllius, der als eifriger Anhänger Catos bemüht war, „den festen Charakter und den Gleichmut des Cato" sich zu eigen zu machen. Addison hat die in der Geschichte über Statyllius und Juba berichteten Tatsachen verschmolzen. So entstand sein Juba.

Die Figuren des Senators Lucius und seiner Tochter Lucia sind ohne geschichtliches Vorbild von Addison geschaffen. Lucius spielt bei Addison nur eine untergeordnete Rolle. Lucia, die im Gegensatz zu Marcia gezeichnet ist, erhält ihre Bedeutung im Rahmen der Liebesgeschichte.

Zum Schluß muß noch Cäsar erwähnt werden, der zwar nicht persönlich auftritt, aber im Rahmen der Handlung eine Hauptrolle spielt. Die Übertreibungen, die wir bei der Figur Catos nach der positiven Seite hin feststellen konnten, wiederholen sich bei Cäsar nach der negativen Seite hin. Addison hat um seiner dramatischen Ziele willen, und unter dem starken Einfluß Lucans das Bild Cäsars verzerrt und ihn zu einem Verbrecher gestempelt.

Akt I.

Marcus und Portius unterhalten sich über die durch Cäsars Sieg bei Pharsalus entstandene Situation. Marcus ist voll Haß gegen Cäsar. Seine bitteren Worte über ihn (I. V. 15 ff.) beruhen stofflich auf Lucan, denn er berichtet im 7. Gesang seiner „Pharsalia", daß Cäsar nach der Schlacht bei Pharsalus die Gefallenen des pompejischen Heeres unbestattet auf dem Schlachtfeld liegen ließ, um sie so zu beschimpfen, weil ihr Tod allein seinen Zorn nicht befriedigen konnte.

. . . . invidet igne rogi miseris.
Buch VII, Vers 798.

Tu, cui dant poenas inhumato funere gentes.
Buch VII, Vers 820.

Wenn Addison Cäsar nach der Schlacht bei Pharsalus über das von römischen Bürgern bedeckte, und von Patrizierblut getränkte

---

[26]) Plutarch, Marc. Anton. 88.

Schlachtfeld „stolzieren" läßt (I, V. 18), dann folgt er auch mit dieser Darstellung Lucan, der im siebten Buch, Vers 794 ff. von Cäsar sagt:

Juvat, Emathiam non cernere terram
Et lustrare oculis campos sub clade latentes.

Dieser Bericht über das Verhalten Cäsars nach der Schlacht bei Pharsalus, wo er sich über sein blutiges Werk gefreut und den Toten des feindlichen Heeres sogar die letzte Ehre des Scheiterhaufens versagt haben soll, findet sich nur bei Lucan. Er ist hier von der Geschichte abgewichen, um sie seinen besonderen Zielen gemäß umzugestalten [27]). Addison übernahm diese Erfindung Lucans, weil sie ihm für die Gestaltung Cäsars in seinem Sinne paßte. Das Bemühen, einen möglichst krassen Gegensatz zwischen Cäsar und Cato herauszuarbeiten, läßt Addison immer wieder auf Lucans Darstellungen dieser beiden Gegner zurückgreifen. Lucans Ausführungen über Cäsar und Cato spiegeln sich in den Reden aller im Cato handelnden Personen wider. So auch, wenn Portius (I, V. 31/32) in der Entgegnung auf seines Bruders Worte der Schändlichkeit Cäsars die Tugend Catos gegenüberstellt und betont, daß Catos Handeln nur von dem Gedanken an Rom und an die Freiheit bestimmt ist. Deutlich hören wir hieraus Lucans Worte wiederklingen:

Nil causa fecit in armis ille sua:
Totae post Magni funera partes libertatis erant.
Buch IX, Vers 28/29.

Die bewußte Herausstellung Catos gleich zu Beginn des Dramas zeigt Addisons Absicht, Cato in den Vordergrund des Interesses zu stellen. Seine Persönlichkeit soll der Tragödie Einheit verleihen. Jedoch ist ihm diese Absicht nicht vollends geglückt, denn Cato tritt uns nur im zweiten und fünften Akt näher, wenn auch an den anderen Stellen die Anlage des Stückes keineswegs etwa durch die eingeflochtene Liebesgeschichte unterbrochen wird.

Als eine der ausgeprägtesten Eigenschaften pflegen die Historiker die überraschende Schnelligkeit der Unternehmungen Cäsars hervorzuheben [28]). Auch Addison hat diesen charakteristischen Zug in sein Drama aufgenommen und stützt sich dabei auf Lucan, der in zahlreichen Stellen seiner Pharsalia gleichfalls diesen Zug Cäsars in dichterischer Form hervorgehoben hat. Im Dialog der beiden Verräter Sempronius und Syphax (Szene III) ermahnt Sempronius Syphax zu schnellem Handeln, indem er von Cäsar sagt:

Alas! thou know'st not Caesar's active soul,
With what a dreadful course he rushes on
From war to war. Cato III, V. 9 ff.

---

[27]) Cf. A. Schaubach, Lucans Pharsalia und ihr Verhältnis zur Geschichte. Programm. Meiningen 1864, p. 14 ff.

[28]) Dio Cassius, Buch 42, Kap. 56.

Addisons Ausdruck an dieser Stelle deckt sich völlig mit dem Lucans. Auch er läßt Cäsar mit „stürmender Tatkraft“ (nescias virtus — Buch I, Vers 144) von Krieg zu Krieg r a s e n: . . . .

. . . . in sua templa furit.
Buch I, Vers 155.

Caesar in arma furens . . . .
Buch II, Vers 439.

Nichts kann Cäsar aufhalten: „He bounds over all“ (III, V. 13). „Alpen und Pyrenäen hat er mühelos überwunden“ (III, V. 14). Schon Lucan berichtet darüber:

Jam gelidas Caesar cursu superaverat Alpes.
Buch I, Vers 183.

Die Quelle für Vers 15 und 16 der dritten Szene läßt sich nicht eindeutig bestimmen, da die Grundlagen für diese Ausführung sich neben Lucan auch bei den Historikern finden[29]). Jedoch darf angenommen werden, daß Addison sich auch hierbei auf Lucan stützt. Dieser erzählt im fünften Buch, Vers 504 ff. eingehend, wie Cäsar den Versuch macht, von Epirus aus in einem zerbrechlichen Fischerkahn über das stürmische Meer zu segeln, um die Truppen zu holen, die unter Antonius' Befehl in Brundisium zuzurückgelassen sind: denn es drängte ihn zur Schlacht „impatient for the battle“. Dieselbe Begründung für dieses gefährliche Unternehmen finden wir auch bei Lucan:

Caesaris attonitam miscenda ad proelia mentem.
Buch V, Vers 476.

In der vierten Szene bemüht sich Syphax, den Sohn seines Königs Juba zum Abfall von Cato zu bewegen. Er versucht es durch einen Vergleich römischer und numidischer Eigenschaften. Dabei erwähnt er auch die Kunst der Numidier, Elefanten für den Kampf zu dressieren (IV, V. 25 ff.). Vielleicht veranlaßte Lucan Addison zu dieser Erwähnung. Auch er spricht in einer Kampfszene von einem lybischen Kriegselefanten (B. VI, Vers 207 ff.). Jubas Entgegnungen auf die Vorhaltungen von Syphax benutzt Addison, um Catos Gestalt und seine Tugenden herauszustellen. Als Quelle dient ihm hier ausschließlich Lucan, der im zweiten und neunten Buche seiner Pharsalia von Cato ein überragendes Bild entworfen hat. Besonders der neunte Gesang wurde für Addison eine Fundgrube. Hier fand er alle Eigenschaften vorgezeichnet, die er Cato beilegen mußte, um ihn weit über seinen Gegner hinauszuheben. Wir stellen auch fest, daß Addison bei der Zeichnung Catos immer gerade die Eigenschaften und Tugenden hervorhebt, die auch Lucan im neunten Buche betont. Er erzählt dort sehr ausführlich von Catos Zug durch die Syrtenwüste und führt aus, wie Cato seinen verzweifelten Kriegern bei der Ertragung aller Strapazen voraus-

[29]) Cf. Dio Cassius, Buch 41, Kap. 46.
Plutarch, Caesar 38.

geht. Dieser Schilderung sind alle Charakterzüge entnommen, die Juba in seiner Lobrede auf Cato besonders hervorhebt (cf. IV, 49—58). Insbesondere zeigen die Verse 52—55 in der vierten Szene in ihrer gedanklichen Folge eine völlige Übereinstimmung mit Lucans Versen im neunten Buche, V. 587 ff:

> While good, and just, and anxious for his friends,
> He's still severely bent against himself;
> Renouncing sleep, and rest, and food, and ease,
> He strives with thirst and hunger, toil and heat.
>
> Cato, IV. V. 49—58.

> Ipse manu sua pila gerit, praecedit anheli
> Militis ora pedes, monstrat tolerare labores,
> Non jubet, et nulla vehitur cervice supinus
> Carpentoque sedens; somni parcissimus ipse est;
> Ultimus haustor aquae quam, tandem fonde reperto,
> Indiga cogatur lacitis spectare juventus
> Stat dum lixa bibat.
>
> Buch IX. V. 587 ff.

Diesen Versuchen Jubas, Syphax von der Größe Catos zu überzeugen, stellt Syphax seine Argumente entgegen mit dem Ziel, die Römer verächtlich zu machen. Dabei erinnert er Juba an seinen Vater, den numidischen König Juba, der von den Römern in den Tod getrieben worden sein soll. Er macht die Römer, i. e. Cäsar, dafür verantwortlich, daß das Heer von Jubas Vater vernichtet wurde, und der alte König selbst ruhmlos durch eines Sklaven Hand fiel. Bei Dio Cassius B. 43, Kap 8 lesen wir, daß Jubas Heer in der Schlacht bei Thapsus aufgerieben wurde. König Juba selbst mußte nach Numidien fliehen, nachdem er vergebens in Utica um Einlaß gebeten hatte (Cato Min. 61). Als ihm selbst Zama, die Hauptstadt seines Landes, die Aufnahme verweigerte[30], wußte er nicht, wohin er sich wenden sollte. Ein Zweikampf mit Petrejus[31], der mit ihm geflohen war, soll die Entscheidung bringen; doch beide fallen darin. Addisons Ausführungen, daß Juba von einem Sklaven getötet wurde, beruhen auf Cäsars Bellum Africanum Kap. 94. Er berichtet, daß König Juba in dem Zweikampf den Petrejus überwand, dann aber einen seiner Sklaven aufforderte, ihn auch zu töten, weil er selbst nicht Hand an sich legen konnte. Da Cäsar als einziger von den Historikern diese Aufforderung an den Sklaven erwähnt, kann als sicher angenommen werden, daß Addison an dieser Stelle Cäsar als Quelle

---

[30]) Zu Beginn des Krieges hatte Juba in Zama einen großen Scheiterhaufen errichten lassen und den Bewohnern angekündigt, daß er sie mit seinen Frauen, Kindern und Schätzen verbrennen und sich zuletzt selbst in die Flammen stürzen werde, wenn er nicht siege. Darum weigerten sich die Einwohner jetzt, ihn aufzunehmen. (Nach Drumann-Groebe, Bd. III. p. 543).

[31]) Petrejus ist der Überwinder Catilinas.

benutzt hat [32]). Addisons Bericht von dem Ende des numidischen Heeres (IV, V. 88—90) geht auf Lucans Darstellung von dem Schicksal der Gefallenen des pompejanischen Heeres nach der Schlacht bei Pharsalus zurück. In seinem Bericht darüber (B. VII, Vers 825 ff.) erwähnt Lucan neben anderen Tieren auch Wölfe und Geier, die sich über die unbestatteten Leichen der Gefallenen hermachen. Addison hat in seiner Tragödie dieses Bild auf das bei Thapsus zersprengte Heer Jubas übertragen.

Akt II.

Den Hauptteil des zweiten Aktes füllt die Senatssitzung in Utica aus. Sie ist keine Erfindung Addisons, denn auch bei Plutarch hören wir Cato Min. 59 von einer Senatsversammlung, die Cato in Utica einberief, als ihm Scipios und Jubas Niederlage bei Thapsus mitgeteilt wurde. Mit dieser Tatsache hat uns Plutarch auch Einzelheiten der Reden überliefert, die Cato an den Senat hielt. Wir hören dort, daß Cato die Senatoren über ihre Lage selbst beraten hieß mit der Versicherung, daß er sie nicht tadeln würde, welche Partei sie auch nähmen [33]).

Bei Addison enthält Catos Ansprache an den Senat dieselben Gedanken: Cato erwähnt die unglücklichen Schlachten von Pharsalus und Thapsus und Ägyptens Unterwerfung durch Cäsar [34]). Er fordert den Senat auf, sich darüber zu einigen „what course to take" (I. V. 16/17). Addison läßt die Meinungen des Senates durch Sempronius und Lucius aussprechen. Sempronius tritt für die Fortsetzung des Kampfes ein, Lucius für den Frieden. Bei diesen Ausführungen greift Addison auf Lucan zurück. Wenn Sempronius in seiner schwungvollen, aber nicht ehrlich gemeinten Rede an die fehlenden Senatoren erinnert, deren Leiber ungerächt „manure the fields of Thessaly" (I, V. 35), so übernimmt er damit wieder die Ausführungen Lucans im siebten Gesang, Vers 798, wonach Cäsar nach der Schlacht bei Pharsalus die Körper der Gefallenen unbestattet auf dem Schlachtfeld liegen ließ. Wenn Addison Sempronius vom Schatten des Pompejus sprechen läßt, der ihre Unschlüssigkeit beklagt und von Scipios Geist, der ungerächt

---

[32]) Diese Darstellung von König Jubas Tod durch die Hand eines Sklaven findet sich auch bei Thomas Otway in seinem Buche „The History of the Triumvirate", London 1680, p. 240. Es besteht daher die Möglichkeit, daß Addison diese Angabe aus Otways Buch entnommen hat.

[33]) In diesem Senat saßen die nach der Schlacht bei Pharsalus geflüchteten Senatoren und die reichsten und angesehensten der in der römischen Provinz ansässigen römischen Ritter (Cato Min. 58). Mommsen bezeichnet daher diesen Senat als Emigrantensenat (cf. Mommsen, Römische Geschichte, Bd. III, p. 390).

[34]) Die historische Tatsache von der Unterwerfung Ägyptens durch Cäsar fand Addison neben den Historikern auch bei Lucan im zehnten Buch seiner Pharsalia.

unter ihnen wandelt, dann dachte er dabei an den Tod dieser beiden Römer, wie er ihn bei den Historikern und bei Lucan dargestellt fand.

Lucius plädiert für den Frieden und weist darauf hin, daß sich die Götter gegen Catos Partei gewandt haben (I, V. 61 ff.). Diese Ausführungen gehen auf Lucan zurück, der im ersten Buche, Vers 128 seiner Pharsalia sagt:

Victrix causa deis placuit sed victa Catoni.

Zwischen den gegensätzlichen Meinungen sucht Cato zu vermitteln. Er betont, daß kein Grund zur Verzweiflung vorliege, da neben strapazengewohnten Kriegern feste Mauern Utica schützen würden (I, V. 86 ff.). Die starke Befestigung Uticas fand Addison bei Plutarch im Cato Min. 58 erwähnt. Bevor ein endgültiger Entschluß gefaßt wird, erscheint Decius, der Gesandte Cäsars, und fordert Cato auf, mit Cäsar Frieden zu schließen. Diese Episode ist – historisch gesehen — Addisons Erfindung, da die Historiker nichts Ähnliches berichten. Jedoch fußen Einzelheiten dieser Episode auf geschichtlichen Tatsachen. So stimmen beispielsweise die Forderungen, die Cato als Bedingung für seine Freundschaft und die Einstellung des Kampfes an Cäsar stellt, mit denen überein, die Pompejus vor Beginn des Bürgerkrieges durch den Senat an Cäsar stellen ließ, als er noch in Gallien weilte[35]).

Catos Worte bei seinem Versuche, Decius von der Verwerflichkeit Cäsars zu überzeugen, sind ein Konglomerat der negativen Eigenschaften, die sich für Addison aus den Ausführungen Lucans über Cäsar ergeben. Cato sieht Cäsar:

. . . . . black
With murder, treason, sacrilege, and crimes.
II, V. 51—52.

Wenn auch Lucan in der Pharsalia an keiner Stelle Cäsar direkt als Mörder bezeichnet hat, so finden sich doch wiederholt Vermerke, die Addison veranlaßt haben mögen, Cäsar einen grausamen Mörder zu nennen: im vierten Buche, Vers 320 ff. hören wir, daß Cäsar bei der Belagerung von Ilerda die Quellen vergiftete, um die feindlichen Krieger durch das vergiftete Trinkwasser zu töten:

. . . . fontibus inmixto . . . . veneno.
Hos licet in fluvios saniem tabemque ferarum,
Pallida dictaeis, Caesar, nascentia saxis
Infundas aconita palam, Romana iuventus
Non decepta bibet.

Im siebten Buche, Vers 566 ff. wird erzählt, wie Cäsar in der Schlacht bei Pharsalus den feindlichen Verwundeten die Wunden auspreßte, damit sie schneller verbluteten:

Vulnera multorum totum fusura cruorem
Opposita premit ipse manu.

[35]) Cf. Plutarch, Caes. 30
Caesar, Bell. Civ. Bd. I. Kap. 2.

Daß Addison Cäsar auch als Tempelschänder hinstellt, beruht auf einer Episode, die er bei Lucan im dritten Buche, Vers 426 ff. fand: Bei der Belagerung von Massilia benötigte Cäsar Holz für den Bau von Angriffstürmen und Verschanzungen. Er befahl daher seinen Soldaten, einen heiligen Hain abzuholzen. Da sie aber aus abergläubiger Furcht vor den unbekannten Göttern, die man in dem Hain verehrte, sich scheuten, den Befehl auszuführen, nahm er selbst eine Axt, und führte ungestraft den ersten Streich. Dadurch beseitigte er die Furcht seiner Krieger:

Implicitas magno Caesar torpore cohortes
Ut vidit, primus raptam librare bipennem
Ausus et aeriam ferro proscindere quercum
Effatur merso violata in robora ferro
'Iam nequis vestrum dubitet subvertere silvam
Credite me fecisse nefas'.

In der Pharsalia werden Cäsars Taten nur als Verbrechen bezeichnet. Diese Bezeichnung hat auch Addison übernommen, der gleichfalls denselben Ausdruck für Cäsars Taten bringt. So zeigen gerade die Verse I, 51 ff. des Cato, wie sehr sich Addison für seine Ausführungen an Lucan als Quelle anschließt.

Nach beendigter Senatssitzung trifft Cato mit Juba zusammen. Abweichend von der geschichtlichen Überlieferung hat Addison den jungen Juba als den Parteigänger Catos gezeichnet. Wenn wir in III, 8 hören, daß Juba von seinem Vater nach Utica geschickt wurde, dann ist auch das Addisons Erfindung. Das günstige Bild, das in dem Dialog zwischen Juba und Cato von Jubas Vater gezeichnet wird (IV, V. 16), widerspricht der geschichtlichen Überlieferung, denn nach Plutarch Cato Min. 57 war Jubas Vater wegen seines Stolzes und seiner Einbildung auf seine Reichtümer und seine Macht unerträglich. Daß König Juba reich und mächtig war, wird im Cato durch seinen Sohn berichtet (IV, V. 23). Addison stützte sich bei der Abfassung dieser Verse auf Lucan Buch IV, Vers 670 ff. Dort heißt es von König Juba:

Non fusior ulli terra fuit domino.

In der fünften Szene erneuert Syphax seinen Versuch, Juba für die Verschwörung gegen Cato zu gewinnen. Aber Juba bleibt standhaft; er lehnt den Verrat ab und will sich bemühen, das Sprichwort von der punischen Untreue Lügen zu strafen (V, V. 118—119). Addison fand das Wort von der punischen Untreue bei Lucan erwähnt (B. IV, Vers 735—745). Aber die Verse können ebensogut eine Reminiszenz an frühere Lektüre sein, denn fast alle alten Schriftsteller sprechen von der sprichwörtlichen „punischen Untreue“ [36]).

In der sechsten Szene des zweiten Aktes werden noch einmal die beiden Verräter zusammengeführt. Syphax erklärt dem

[36]) A. Otto, Die sprichwörtlichen Redensarten der Römer. Leipzig 1890, p. 291.

Sempronius, daß sein Versuch, Juba für den Verrat zu gewinnen, wiederum fehlgeschlagen sei. Da läßt Sempronius Juba endgültig fallen und hofft, daß er:

> . . . . will make a pretty figure in a triumph
> And serve to trip before the victor's chariot.
>
> Cato VI, V. 27-28.

Des Sempronius Wunsch deckt sich mit den geschichtlichen Tatsachen, die uns Plutarch im Caes. 55 aus dem Leben des Juba berichtet. Plutarch erzählt, daß Cäsar seinen Triumph über Afrika nicht über Scipio, sondern zum Schein über König Juba hielt, und daß dabei auch der Sohn dieses Königs, der noch sehr junge Juba, mit aufgeführt wurde.

Die beiden Verräter versichern sich dann gegenseitig die Bereitschaft ihrer Truppen zum Aufstand gegen Cato. Sie wollen in einer Stunde das Senatsgebäude stürmen. Syphax glaubt Cato schon vernichtet und vergleicht ihn in IV, V. 48 ff. mit einem Wanderer, der in der numidischen Wüste von einem plötzlich ausbrechenden Sandsturm überrascht wird und rettungslos dem Tode preisgegeben ist. Die Anregung zu diesem Vergleich scheint von Lucan ausgegangen zu sein, und zwar vom neunten Buche der Pharsalia, in dem Lucan Vers 463 ff. erzählt, wie Catos Heer beim Zug durch die Syrtenwüste einen Sandsturm erlebt.

Akt III.

Im dritten Akte kommt es zur offenen Revolte der Soldaten gegen Cato. Darüber berichten die Historiker nichts. Bei Plutarch (Cato Min. 61 und 63) findet sich zwar eine Nachricht, die von einer geplanten Empörung innerhalb des in Utica gebildeten Senates der Dreihundert spricht. Die zur Empörung Geneigten waren die in Afrika ansässigen römischen Kaufleute, die aus Furcht vor Cäsar Anschläge gegen Cato planten. Aber einen Aufstand der Soldaten Catos in Utica erwähnt auch Plutarch nicht. Wahrscheinlich hat Addison als Quelle für diesen Aufstand wiederum Lucans Pharsalia benutzt, denn im neunten Buche, Vers 217 ff. erzählt Lucan von dem Verlauf eines Aufstandes der Soldaten gegen Cato: Danach beschlossen auf die Nachricht von Pompejus' Tod die des Krieges überdrüssigen Cilicier unter ihrem Führer Tarcondimotus Cato zu verlassen und in die Heimat zu ziehen. Cato stellte sich den aufständigen Soldaten mutig entgegen, und es gelang ihm durch eine überzeugende Rede, sie zum Bleiben zu bewegen. Diese von Lucan berichtete Episode liegt zeitlich vor Catos Zug durch die Syrtenwüste Es ist anzunehmen, daß sie Addison als Vorlage für den im dritten Akt ausbrechenden Aufstand der Soldaten Catos gedient hat. Allerdings verlegt er das Geschehene zeitlich nach und läßt es in den Mauern Uticas sich

abspielen. Dadurch bringt er dramatische Handlung und Spannung in das Stück. Die Begründung dieses Aufstandes liegt bei Addison wie bei Lucan in der Kriegsmüdigkeit der Truppen:

This day will end our toils, and give us rest!

Cato IV, V. 12.

. . . . . bellique piget.

Buch IX, V. 218.

Die Worte, die Cato in Addisons Tragödie zu Beginn seiner Rede zu den aufständigen Soldaten spricht, sind genau dieselben wie bei Lucan. Hier wie dort redet Cato ironisch die Soldaten als „kühne" Krieger an, die aber dem Feinde den Rücken zeigen:

Where are these bold intrepid sons of war,
That greatly turn their backs upon the foe?

Cato V, V. 1—2.

Credit faciles sibi terga dedisse
Credit ab Emathiis primis fugisse Philippi.

Buch IX, V. 270 ff.

Auch jene Szene hat Addison von Lucan übernommen, in der Cato den meuternden Soldaten unerschrocken sein Leben anbietet (V, 17), damit sie durch diesen Mord an ihm ihre Meuterei krönen, und dadurch noch leichter bei Cäsar Gnade finden können:

. . . . . behold, ungrateful men,
Behold my bosom naked to your swords.

Cato V, V. 16—17.

Nostra quoque inviso quisquis feret ora tyranno
Non parva mercede dabit.

Buch IX, V. 279—280.

Soweit stimmen die Reden bei Lucan und bei Addison überein. Catos weitere Rede (V. 25 ff.) hat Addison dann benutzt, um ihn und seine Tugenden herauszustellen. Daraus erhellt auch die Absicht, die Addison verfolgte, als er den Aufstand zeitlich nachverlegte. Denn wie schon so oft zuvor kann er jetzt dazu wieder die Einzelheiten benutzen, die Lucan bei Catos Zug durch die Syrtenwüste geschildert hat (Buch IX). Waren es bisher immer andere Personen, die Einzelheiten dieses Zuges in ihren Gesprächen erwähnten, so spricht jetzt Cato selbst davon. Er ruft den meuternden Soldaten alle Einzelheiten des Zuges und die ungeheueren, gemeinsam erduldeten Strapazen ins Gedächtnis zurück. Er erinnert sie an die Qualen, die sie durch Hitze, Hunger und Durst erlitten haben, an die Gefahren und Mühen, die ihnen das sich unendlich dehnende Sandmeer der Lybischen Wüste bereitete, und schließlich an die zahllosen Giftschlangen, die sie mit ihrem todbringenden Biß Tag und Nacht bedrohten. Er weist darauf hin, daß er selbst es gewesen ist, der stets als erster der Gefahr mutig getrotzt hat, auch dann, wenn sie unüberwindlich schien. Diese Rede Catos ist

eine gedrängte, stichwortartige Wiedergabe der Strapazen, die Lucan in der Pharsalia (Buch IX, V. 411—950) bei der Erzählung von Catos Zug durch die Syrtenwüste aufzählt.

Durch diese Rede gelingt es Cato, die Meuterei der Soldaten des Sempronius zu verhindern. Als Sempronius das erkennt, verleugnet er sofort seine Mitverschworenen und stellt sich auf die Seite Catos. Um jeden Verdacht, der sich gegen ihn erheben könnte, zu zerstreuen, wendet auch er sich an die meuternden Soldaten. Seine Ausführungen fußen ebenfalls auf Lucan; das beweist ein Vergleich seiner Worte (V. V. 34 ff.) mit Lucans Versen im 9. Gesang der Pharsalia: Darin erzählt Lucan, daß nach einem Sandsturm Catos Mannschaft nach Wasser lechzte. Das wenige vorhandene Wasser, das man aus einer vom Sandsturm verschütteten und darum nur spärlich fließenden Quelle schöpfen konnte, reichte gerade für einen Mann aus. Darum bot es ein Krieger dem Cato in einem Helme an. Dieser aber geriet über die Zumutung, daß er trinken solle, während seine Mannschaft weiterhin dürste, derartig in Zorn, daß er das Wasser ausschüttete:

Sic concitus ira
Excussit galeam; suffecitque omnibus unda.
Buch IX, V. 509 ff.

Akt IV.

Abgesehen vom Schluß der vierten Szene hat Addison auch im vierten Akt ohne geschichtliche Quellen gearbeitet. Er hat in der ersten und vierten Szene die in die Handlung des Dramas eingeflochtenen Liebesgeschichten zu Ende geführt und den Verrat an Cato durch den Tod des Verräterpaares gesühnt. Erst von Vers 110 der vierten Szene ab lassen sich wieder geschichtliche Quellen nachweisen. Für den Inhalt des vierten und fünften Aktes, in denen die letzten Stunden Catos dramatisch geformt sind, versagte Lucans Pharsalia als Quelle, da dieses Epos nur ein Fragment blieb. Dafür aber fand Addison in Plutarchs Vitae Parallelae eine Quelle, die über Catos letzte Stunden ausführlich berichtet. Zahlreiche Stellen im vierten und fünften Akt beweisen, daß er diese Quelle benutzt hat.

Die Nachricht vom Verrate des Sempronius und des Syphax wirkt auf Cato niederschmetternd. Er erkennt, daß sich die Gerechtigkeit nicht gegen die Gewalt durchsetzen kann. Auf Grund dieser Erkenntnis fühlt sich Cato auf der Welt überflüssig (IV, V. 23—24). Damit deutet Cato zum erstenmal auf seinen baldigen Tod hin. Die Nachricht von dem Tode seines Sohnes, der im Kampf gegen Syphax gefallen ist (IV, V. 59 ff.), bestärkt ihn in seinen Todesgedanken. Furcht vor Cäsar kennt er nicht, weil er überzeugt ist, daß ihn die Götter nicht in Cäsars Hand fallen

lassen (V, V. 112). Umsomehr aber fürchtet er nun um seine Freunde, denen er auch jetzt seine ganze Kraft und Liebe schenkt. Diese geschichtliche Tatsache fand Addison bei Plutarch erwähnt, der im Cato Min. Kap. 64 –68 berichtet, daß Cato auf die Nachricht vom Nahen Cäsars seine ganze Mühe darauf verwandte, alle seine Freunde, die Cäsars Gnade ablehnten oder keine Verzeihung erhoffen durften, in Sicherheit zu bringen. Zunächst wendet sich Cato an Juba Er weiß nicht recht, welchen Rat er ihm geben soll (IV, V. 123—125). Aber Juba nimmt ihm jede Schwierigkeit, indem er ihm versichert, bei ihm auszuharren, so lange er lebt (IV, V. 126). Cato ist von Jubas Treue gerührt und prophezeit ihm, daß seine „virtues" ihn dereinst berühmt machen würden (IV, V. 127). Vielleicht hat Addison bei der Abfassung dieser Verse an Plutarch Caes. 55 gedacht, wo berichtet wird, daß Juba durch seine schriftstellerische Tätigkeit unter die gelehrtesten Geschichtsschreiber der Griechen versetzt wurde[37]).

Dann wendet sich Cato an seinen Sohn Portius und fordert ihn auf, sich nicht mehr um die Politik zu kümmern, da das Laster herrsche und gottlose Menschen die Herrschaft ausübten (IV, V. 141). Er fordert ihn auf, sich auf den Erbsitz der Catonen in Sabinien zurückzuziehen, um sich dort, wie sein großer Vorfahr, der Censor Cato, durch seiner eigenen Hände Arbeit zu ernähren. Catos Bitte an Portius, sich von der Politik zurückzuziehen, hat Addison Plutarchs Cato Min. fast wörtlich entnommen. Es heißt dort im Kap. 66:

. . . . . *καὶ πολιτείας ἀπεῖπεν ἅψασθαι τῷ μειρακίῳ.*

Die Verse 135—36 in der vierten Szene, in denen Cato auf seinen großen Vorfahr hinweist, der sich auf seinem Gute in Sabinien durch Feldarbeit ernährte, beruhen auf Plutarchs Lebensbeschreibung des Cato Censorius. Es heißt dort im Kap. 4, daß dieser nach alter Sitte sein Feld mit eigener Hand bebaute.

Diese soeben erwähnten, fast wörtlichen Übereinstimmungen zwischen Plutarchs Bericht und seiner Wiedergabe durch Addison beweisen eindeutig Addisons Abhängigkeit von Plutarch. Man kann hier sagen, daß Addison Plutarchs Bericht nur in Verse gesetzt und in sein Drama eingefügt hat.

Dann wendet sich Cato an seine anderen Freunde und nimmt von ihnen Abschied. Allen, die sich Cäsar nicht beugen wollen, stellt er die im Hafen liegenden Schiffe zur Verfügung, damit sie sich auf dem Seewege in Sicherheit bringen können. Diese Stelle stimmt ziemlich wörtlich mit Plutarchs Cato Min. 65 überein.

---

[37]) Der jüngere Juba schrieb eine Reihe historischer und geographischer Schriften, die aber alle verloren gegangen sind. Cf. Paulys Real-Encyclopädie der klassischen Altertums-Wissenschaft. Stuttgart 1916. Bd. IX, 2. Juba 2.

Sein letztes Lebewohl an seine Freunde verbindet Cato mit der Hoffnung, sie alle einmal wiederzusehen „in happier climes, and on a safer shore“ (IV, V. 153). Mit diesen Worten läßt Addison Cato seine Vorstellung von dem Schicksal der Menschen nach dem Tode aussprechen Er glaubt, daß die Tugendhaften nach dem Tode zu einem glücklichen Gestade geführt werden, daß die sogenannten „Bösen“. i. e. Cäsar, nicht betreten dürfen. Dieses Bild stammt fraglos von Plato Denn er schildert in seinem Dialog von der Unsterblichkeit der Seele (Phaidon) das Schicksal der Seele nach dem Tode (cf. Kap. 61—62). Nach seiner Meinung hat die Seele nach dem Tode einen Richterspruch der Götter zu erwarten, durch den der Aufenthaltsort der Seele gemäß der Lebensführung bestimmt wird. Die Seele wird dann auf Strömen, die die Unterwelt durchfließen, an den ihr bestimmten Ort gebracht. Diese Orte (oder Gestade) entsprechen den christlichen Vorstellungen von Himmel, Hölle und Fegefeuer.

Akt V.

Über Catos letzte Stunden berichtet Plutarch eingehend im Cato Min. 68. Wir hören dort, daß Cato sich in sein Schlafzimmer zurückzog und Platos Dialog über die Unsterblichkeit der Seele zur Hand nahm. In derselben Situation zeigt ihn Addisons Drama. Abweichend von Plutarchs Darstellung läßt Addison Cato nicht in dem Buche lesen, sondern, wie leicht ersichtlich, aus dramatischer Notwendigkeit, über die in dem Dialog vorgefundenen Gedanken philosophieren. Cato heißt Platos Behauptung von der Unsterblichkeit der Seele gut; denn er glaubt, daß einerseits das den Menschen innewohnende Hoffen und Sehnen nach Unsterblichkeit, andererseits die Furcht vor dem Gedanken an ein Nichts nach dem Tode das Fortleben der Seele beweist. Er glaubt auch, daß diese Gedanken in dem ewig Göttlichen, das in uns wohnt, begründet liegen.

Die hier von Cato ausgesprochenen Gedanken decken sich kaum mit der Beweisführung Platos von der Unsterblichkeit der Seele. Plato betrachtet zur Beweisführung die Vorgänge in der Natur und kommt zu dem Ergebnis, daß alle Naturerscheinungen einen Kreislauf bilden, in dem sie stets in ihren Gegensatz übergehen. Zwischen zwei Gegensätzen finden demgemäß auch zwei Übergänge statt. Zwei solcher Antithesen sind Leben und Tod. Ihre Synthesis ist das Leben nach dem Tode, das zweite Sein der Seele.

Ganz anders verläuft Catos Beweisführung bei Addison. Stellenweise ist man versucht, hier etwas von Addisons christlich-philosophischen Gedanken zu suchen, etwas von der deistischen Gedankenwelt, die von Shaftesbury ausging und von Addison und Steele verkündet wurde: Über uns ist eine Macht, die sich durch die Natur und alle ihre Werke zu erkennen gibt (I, V. 15—17).

Diese Macht, die die Natur schuf, ist der Logos, die Weltseele. Addison hat versucht, durch die im Menschen wohnenden Gefühle, die Unsterblichkeit der Seele zu beweisen. Das war nichts Neues; schon in Plutarchs Moralischen Abhandlungen findet sich ein Abschnitt über die Unsterblichkeit der Seele, in dem er diesen Weg als Beweis gewählt hat. Plutarch sagt, daß die Götter bewußt Ungewißheit und Zweifel über das Geschick nach dem Tode in den Menschen gelegt haben. Addison hält diesen Gedanken fest, wenn er von der Furcht und dem Schrecken spricht, die den Menschen ergreifen bei dem Gedanken, nach dem Tode ein Nichts zu sein (I, V. 4—5). Hoffnung auf der einen Seite und Furcht auf der anderen weisen auf die Unsterblichkeit hin. Cato glaubt an sie und denkt nach über den Weg, der zu dieser unbekannten Ewigkeit führt:

> Through what variety of untry'd being,
> Through what new scenes and changes must we pass!
> Cato I, V. 11—12.

Hier mag Addison an die Theorie gedacht haben, die Platon in seinem Phaidon Kap. 61—62 von dem weiteren Geschick der Seele nach dem Tode entwickelt hat. Vielleicht aber ist es auch wieder eine Reminiscenz aus Plutarchs Abhandlung über die Unsterblichkeit der Seele.

Cato nennt die Ewigkeit schön und schrecklich zugleich (I, V. 10). Er wird dabei an Belohnung und Strafe gedacht haben, die die Seele nach dem Tode dem irdischen Wandel entsprechend zu erwarten hat. Ihn selbst kann der Gedanke an das Sterbenmüssen nicht ängstigen, da seine unsterbliche Seele auf Belohnung für seine tugendhafte Lebensführung hoffen darf (I, V. 18). Hier wiederholt sich der Gedanke, den Cato schon am Ende des vierten Aktes V. 151 ff. ausgesprochen hat. Catos Monolog enthält in seiner Beweisführung manches, was auch das Christentum als Beweis für die Existenz eines Jenseits anführt. Trotzdem aber hat Addison die Grundanschauung der Alten beibehalten, die nur eine Unsterblichkeit der Seele sieht, den Leib aber in nichts zerfallen läßt. Von dem christlichen Glauben an die Unsterblichkeit des Leibes und der Seele ist der Monolog nicht beeinflußt.

Nach dem Monologe wird Cato von einer plötzlichen Müdigkeit befallen. Er will sich darum durch einen kurzen Schlaf stärken. Das ist Plutarch nachgezeichnet, der im Cato Min. 70 berichtet, daß Cato vor der Tat fest schlief. Seine Absicht wird durch Portius gestört, der aus Sorge um den Vater in das Zimmer tritt, um das Schwert herauszuholen. Nach Plutarch Cato Min. 68 hatte Portius den Degen schon vor Catos Eintritt in das Schlafzimmer fortgenommen. Addison aber verlegt diese Situation auf die Bühne, zweifellos aus der rein technischen Absicht heraus, Handlung in das Drama zu bringen. Der folgende Auftritt zwischen Cato und seinem Sohne Portius ist Cato Min. 68 nachgebildet. Portius bittet seinen Vater, von seinem Vorhaben

abzustehen (II, V. 7 ff.). Catos Entgegnung auf diese Bitte stimmt fast völlig mit Plutarchs überlieferten Worten überein:

> Would'st thou betray me? would'st thou give me up
> A slave, a captive, into Caesar's hands?
>
> Cato II, Vers 8—9.

> *Τί δ' οὐχὶ καὶ συνδεῖς, ὦ γενναῖε, τὸν πατέρα καὶ τὰς χεῖρας ἀποστρέφεις, μέχρι ἂν ἐλθὼν Καῖσαρ εὕρῃ με μηδὲ ἀμύνασθαι δυνάμενον.* Cato Min. 68.

Nach dieser Erregung mäßigt Cato seinen Zorn bald wieder und findet Worte, die Portius hoffen lassen, daß Cato seine Absicht nicht durchführen wird. Willig gehorcht Portius Catos Aufforderung, zum Hafen zu eilen, um zu erfahren, ob die Freunde die Schiffe bestiegen haben. Ähnliches berichtet Plutarch im Cato Min. 70. Dort heißt es, daß Cato seinen Freigelassenen Butas zum Hafen schickt, um zu sehen, ob die Freunde abgesegelt sind. Addison ersetzt Butas durch Portius. Während bei Plutarch Cato den Bescheid abwartet, legt sich bei Addison Cato sofort zum Schlafen nieder (II, V. 35—36). Plutarch berichtet im Cato Min. 70, daß Cato fest schlief, und daß man ihn schnarchen hörte. Addison hat das „Schnarchen" durch „lautes Träumen" ersetzt. Der Senator Lucius hört ihn laut träumen und schließt daraus, daß Catos Leben außer Gefahr ist (IV, V. 27).

Inzwischen hat Portius seinen Auftrag erledigt. Cato Min. 70 entsprechend hören wir, daß das Meer sehr stürmisch ist und eine Ausfahrt der Schiffe nicht gestattet. Dazu berichtet er, daß soeben ein Schiff aus Spanien in den Hafen eingelaufen ist, das die Nachricht von einem erneuten Aufstand der Pompejaner in Spanien unter Führung des Sohnes des Pompejus mitgebracht hat. Nach Plutarch war dieser spanische Aufstand Cato bereits bekannt, denn er erwähnt ihn schon in seiner Ansprache an den Senat in Utica, um den Mut der Senatoren wieder zu beleben (Cato Min. 59). Addison erwähnt hier den Aufstand aus dramatischen Gründen, einmal um die Hoffnung auf Catos Rettung wieder aufleben zu lassen, dann aber auch, um den unmittelbar auf diese hoffnungsvolle Botschaft folgenden Selbstmord Catos noch tragischer erscheinen zu lassen.

Catos Selbstmord geschieht hinter der Bühne. Während bei Plutarch der sterbende Cato auf sein Bett sinkt und dabei einen Tisch umstößt, so daß durch diesen Lärm die Dienerschaft herbeigerufen wird (Cato Min. 70), geschieht dieses bei Addison durch das Stöhnen des sterbenden Cato. Addison läßt ihn auf der Bühne sterben, aber ohne Benutzung irgendwelcher von Plutarch gezeichneten Tatsachen. Dazu zwangen ihn seine dramatischen Grundsätze.

In den letzten Versen des Dramas bittet Lucius darum, daß man Catos Leichnam vor Cäsar trage, damit Cato sie noch im Tode vor Cäsars Zorn schütze. Diese Worte des Lucius sind wohl als Fortführung einer Bemerkung aufzufassen, die Addison bei Cäsar, Bellum Africanum, Kap. 88 fand, nach der Lucius ein Verwandter Cäsars, das Volk aufforderte, Catos Tod zu seinem Vorteil zu nutzen.

Fassen wir das Ergebnis der geschichtlichen Quellenuntersuchung zusammen, so muß folgendes gesagt werden: Als Quellen benutzte Addison Lucans Pharsalia; aus Plutarchs Vitae Parallelae die Kapitel über den jüngeren und den älteren Cato, sowie das Leben Cäsars. Dazu gebrauchte er aus Plutarchs Moralischen Abhandlungen den Abschnitt über die Unsterblichkeit der Seele. An zwei Stellen liegt auch die Benutzung von Cäsars Bellum Africanum nahe. Bezüglich der Wiedergabe der Quellen erkannten wir, daß es Addison in den drei ersten Akten verstanden hat, über den geschichtlichen Stoff hinauszugehen und Eigenes zu schaffen. Im vierten und fünften Akte nehmen für ihn die Quellen immer mehr an Bedeutung zu, so daß das freie dramatische Gestalten des Stoffes mehr und mehr zurücktritt. Eine Ausnahme bildet Catos Monolog im fünften Akt, der Addisons dramatische Gestaltungskunst noch einmal beweist. Davon abgesehen, kann der fünfte Akt direkt als dramatisierte Erzählung der bei Plutarch berichteten Einzelheiten vom Tode Catos aufgefaßt werden. Zudem hat sich gezeigt, daß Addison Plutarch in der Hauptsache die rein geschichtlichen Ereignisse entnimmt, während ihm Lucan die Einzelheiten für den Ausbau der Charaktere Catos und Cäsars gibt. Addisons Abhängigkeit von Lucan zeigt sich besonders deutlich in der Tatsache, daß er die Abweichungen Lucans von der Geschichte der dramatischen Wirkung wegen ebenfalls in seine Tragödie aufnimmt. Macaulays Angaben über die von Addison für seine Tragödien benutzten Quellen sind somit auf Plutarch[38]) und Cäsar zu erweitern.

III. Dramatische Quellen.

Die Aufgabe, die im Rahmen der dramatischen Quellenuntersuchung zu lösen ist, wurde bereits in der Einleitung näher bestimmt. Es sollen die Quellen für den Stoff, sowie für den äußeren und inneren Aufbau der Tragödie herausgestellt werden. Dabei drängt sich zunächst die Frage auf: gibt es vor Addisons Cato schon Dramen, die den gleichen Stoff behandeln?

---

[38]) Ein Beweis, wie gut Addison Plutarch kannte, ergibt sich auch aus dem Spect. Nr. 557, wo Addison aus Catos Leben eine Geschichte erzählt, die er, wie er selbst sagt, bei Plutarch gefunden hat.

Addison selbst weist auf die italienische Literatur hin. In seinem Tagebuche über die italienische Reise (1701—02) „Remarks on Several Parts of Italy" gibt er den Inhalt einer Oper an, deren Aufführung er während der Karnevalszeit in Venedig sah. Er sagt von diesem Stück: „The opera that was most in vogue during my stay at Venice was built on the following subject: Caesar and Scipio are rivals for Cato's daughter. The daughter gives the preference to Caesar, which is made the occasion of Cato's death. Before he kills himself, you see him withdrawn into his library, where, among his books I observed the titles of Plutarch and Tasso. After a short soliloquy he strikes himself with the dagger that he holds in his hands, but being interrupted by one of his friends, he stabs him for his pains, and by the violence of blow unluckily breaks the dagger on one of the ribs, so that he is forced to despatch himself by tearing up his first wound" [39]).

Was war das für eine Oper? Dem Buche von Taddeo Wiel „I teatri musicali veneziani nel settecento" ist ein Katalog der Opern beigegeben, die im 18. Jahrhundert in Venedig aufgeführt wurden. Aus dem Jahre 1701, als Addison in Venedig war, wird darin eine Oper genannt mit dem Titel: Catone Uticense, Drama per musica in 3 atti. Text von Matteo Noris, Musik von Carlo Francesco Pollarolo. Gespielt wurde diese Oper im Theater San Giovanni Grisogomo. Zweifellos ist das die Oper, die Addison gesehen hat, und von der er spricht. Konnte sie nach Form und Inhalt Addison etwas geben?

Um diese Frage beantworten zu können, sei hier eine eingehendere Untersuchung der italienischen Oper gebracht. Sie besteht aus 3 Akten. Der erste Akt hat 8 Szenen, der zweite und dritte Akt haben je 16 Szenen. Die 3 Einheiten sind in dem Stück nicht gewahrt: es spielt über mehrere Tage hin und führt uns sowohl nach Rom wie auch außerhalb Roms in das Lager von Cesare. Die Oper bringt 7 handelnde Personen auf die Bühne: Catone, seine Tochter Flaminia und seinen Sohn Floro, dann Cesare und seine Schwester Sabina sowie Giuliano, einen Hauptmann aus dem Lager von Cesare, und Lucio Scipione, den römischen Konsul.

Wir haben in dieser Oper eines jener Stücke vor uns, die ganz im Stile der Zeit geschrieben sind: Die Liebe spielt die Hauptrolle. Nach manchen Verwirrungen kommt es doch zu einem glücklichen Ausgang [40]). Addisons Inhaltsangabe gibt kein voll-

[39]) Cf. Richard Hurd, The Works of the Right Honourable Joseph Addison. 6 vols. London 1856. Vol. I, p. 392.

[40]) Marcus Landau, Geschichte der italienischen Literatur im 18. Jahrh. Berlin 1899, bezeichnet (p. 542) als Eigentümlichkeit des italienischen Musikdramas:

1. das Vorherrschen der Liebesaffairen,
2. den guten Ausgang mit 2 Hochzeiten,
3. weithergeholte Gleichnisse.

ständiges Bild der Oper, darum sei hier der Inhalt des Stückes genauer angegeben.

Der römische Konsul Lucius Scipio wird von Rom als Triumphator begrüßt, da er Cäsar überwunden hat. Cäsars Flucht vor Scipio war aber nur eine List, denn in der Nacht kehrt er — als Bauer verkleidet — heimlich nach Rom zurück, um seine Geliebte Flaminia, die Tochter Catos, aufzusuchen Flaminia wird aber auch von Lucius Scipio geliebt. Dieser hält bei Cato um ihre Hand an. Cato erklärt sich mit der Werbung des Lucius einverstanden. Flaminia aber liebt Cäsar, den Feind ihres Vaters und ihres Vaterlandes. Nur Floro weiß um diese Liebe seiner Schwester zu Cäsar. Durch seine Vermittlung treffen die beiden sich heimlich in Catos Haus, um sich gegenseitig ihrer Liebe zu versichern.

Neben dieser Liebesgeschichte enthält die Oper noch eine zweite, deren Personen Florus, Sabina und Julianus sind. Florus und Sabina lieben sich. Cato weiß nichts von der Liebe seines Sohnes zu der Schwesters seines Feindes Cäsar aber kennt den Geliebten seiner Schwester und billigt die Vereinigung der beiden. Durch eine List kommen sie auch zunächst zusammen. Sabina erscheint in Begleitung des Julianus auf dem Forum. Beide erklären, Cäsar, den Feind Roms, verlassen zu haben und bereit zu sein, gegen ihn zu kämpfen. Lucius nimmt ihr Angebot an. Sabina wird unter Catos Schutz gestellt, und so kommt sie in das Haus ihres Geliebten Florus.

Durch diese Personengruppierung sind die Konflikte des Stückes gegeben: Cato wird als echter Römer niemals eine Verbindung seiner Kinder mit seinen Feinden billigen. Dazu kommt, daß er Lucius Scipio bereits die Hand seiner Tochter versprochen hat. Was wird geschehen, wenn Sabinas List und der Betrug von Florus und Flaminia, dessen sie sich durch die heimliche Verbindung mit Cäsar schuldig machen, entdeckt wird?

Der zweite Akt bringt den Ausbruch der Konflikte: Cäsar, der Catos Plan, Flaminia mit Lucius Scipio zu verheiraten, zu vereiteln sucht, will Flaminia aus dem Hause ihres Vaters entführen. Flaminia aber weigert sich, Cäsar zu folgen, denn sie will nicht als Vaterlandsverräterin angesehen werden. Während sie noch einmal mit sich allein ihren Entschluß festigt, erscheint Cato in Begleitung des Lucius. Dieser erklärt Flaminia seine Liebe. Flaminia aber verhält sich ablehnend Lucius erkennt, daß ihre Liebe einem anderen gehört und verläßt sie. Cato ist über das Verhalten seiner Tochter empört und will sie ohrfeigen. Da tritt Cäsar auf und führt Flaminia aus dem Zimmer. Cato ist überrascht, seinen Feind Cäsar plötzlich in seinem eigenen Hause zu sehen. Bevor er gegen Cäsar vorgehen kann, ist dieser mit Flaminia verschwunden. Jetzt ahnt Cato den Zusammenhang und schwört, beide zu bestrafen.

Flaminia ist aber auch jetzt nicht Cäsar gefolgt, denn als sich Florus, Sabina und Julianus über das Geschehene unterhalten, tritt Flaminia wieder auf und erklärt, daß sie nicht mit Cäsar gegangen sei, da sie als Bürgerin Roms nicht dem folgen könne, der seine Hand gegen Rom erhebe. Catos Erscheinen läßt Flaminia wieder von der Bühne abtreten. Cato ist noch ganz aufgeregt über das plötzliche Auftauchen Cäsars. Florus sucht ihn zu beruhigen. Er kommt dabei auf seine Liebe zu Sabina zu sprechen. Cato erklärt sich mit einer Vereinigung einverstanden, da er sie beide für Cäsars Feinde hält. Damit scheint dem Glücke von Florus und Sabina nichts mehr im Wege zu stehen. Jetzt aber bricht durch Julianus für beide Liebespaare die Katastrophe herein.

Julianus erklärt plötzlich in einem Monologe, daß er Sabina heimlich liebt. Durch Catos Einwilligung in eine Verbindung von Florus und Sabina werden seine Hoffnungen, Sabina für sich zu gewinnen, zerstört. Er gönnt nun auch dem Konkurrenten sein Glück nicht — und wird zum Verräter. Er erzählt Cato und dem Konsul, daß Florus und Flaminia in heimlicher Verbindung mit Cäsar stehen, und daß Florus Cäsar heimlich in Catos Haus geführt hat. Auf Grund dieser Aussagen des Julianus werden Flaminia und Florus eingekerkert. Cato, der von dem Verhalten seiner Kinder tief getroffen ist, beschließt, beide zu töten. Die Liktoren, die Florus abholen, um ihn zum Verhör vor den Konsul zu bringen, verhindern aber sein Vorhaben. Cato folgt ihnen, um nun selbst seine Kinder vor dem Konsul und dem römischen Volke anzuklagen.

Zu Beginn des 3. Aktes fordert Cato Lucius Scipio auf, so gegen die Angeklagten vorzugehen, wie es das Gesetz verlange. Lucius verspricht ihm, seine Liebe zu Flaminia zu vergessen und als echter Römer sein Urteil zu fällen. Auch zum Volke spricht Cato. Er vergleicht sich dabei mit Brutus, der ebenfalls aus Liebe zu seinem Vaterlande seine Kinder verurteilt habe. Als die Gerichtssitzung beginnt, erscheint ein Bote Cäsars mit einem Briefe an den Senat. Daraufhin wird die Gerichtssitzung vertagt.

Die Handlung führt uns dann in das Lager Cäsars. Er berichtet selbst über den Brief, den er an den Senat geschickt hat: er will als Gefangener nach Rom kommen, wenn Cato ihm Flaminia zur Frau gibt. Wenn der Senat sein Angebot ablehnt, will er aber mit Waffengewalt gegen Rom vorgehen und dieses in Asche legen.

Wir werden dann aus Cäsars Lager wieder nach Rom zurückgeführt in die Bibliothek Catos. Cato ist in Platos Betrachtungen über die Unsterblichkeit der Seele vertieft. Er wird durch Lucius gestört, der zu ihm kommt, um ihn zu bitten, im Interesse Roms Flaminia dem Cäsar zur Frau zu geben. Cato lehnt dieses Ansinnen entschieden ab. Als ihn Lucius verlassen hat, beschließt er, aus dem Leben zu gehen. Als er sich bereits mit einem Dolche

schwer verletzt hat, tritt Julianus auf und versucht, Catos Selbstmord zu verhindern. Cato aber ersticht ihn, wobei der Dolch abbricht. Cato reißt sich nun mit eigener Hand seine erste Wunde auf. Bevor er stirbt, erscheinen seine Kinder mit Cäsar. Sie sehen den erstochenen Julianus und hören von Cato, daß er ein Verräter war. Vor seinem Hinscheiden söhnt sich Cato mit seinen Kindern aus und auch mit Cäsar, zu dem er sterbend spricht:

Tu porgi, Cesare, à me di genero la destra.

Das Stück endet mit einer Apotheose Cäsars.

Um einen Vergleich der dramatischen Technik der italienischen Oper mit Addisons dramatischer Gestaltung zu ermöglichen, sei hier die Zeichnung der Personen und der Liebesmotive herausgestellt. Im Mittelpunkt der Oper stehen die Liebesfabeln, die beide den gleichen Aufbau zeigen: eine Frau wird von zwei Männern geliebt.

I. Lucius Scipio und Cäsar } lieben Flaminia

II. Florus und Julianus } lieben Sabina.

Untersuchen wir zunächst die erste Liebesgeschichte. Flaminia steht im Mittelpunkt des Spieles. Sie ist zweifellos die beste Gestalt der Oper. Sie liebt Cäsar, den Feind ihres Vaters, und kann nicht mit einer Einwilligung ihres Vaters rechnen, zumal dieser sie auch bereits dem Konsul Lucius versprochen hat. Hierin liegen die Konflikte dieses Spieles. Wie verhält sich Flaminia in diesen Konflikten? Zunächst versucht sie durch Ausreden Zeit zu gewinnen. Sie versucht, ihren Vater gegen eine Heirat mit Lucius umzustimmen. Sie bittet ihn, immer bei ihm bleiben zu dürfen, um ihn bis an sein Lebensende zu pflegen (I, 6). Als aber Lucius trotzdem um ihre Hand anhält, verhält sie sich ablehnend. Sie widersetzt sich also dem Wunsche ihres Vaters und zeigt sich nicht geneigt, den ihr vom Vater bestimmten, ungeliebten Mann zu heiraten. Es siegt also die Liebe über die Pflicht des Gehorsams gegen den Vater.

Flaminia zeigt hier das umgekehrte Verhalten wie Marcia in Addisons Cato. Denn diese drückt den unbedingten Willen zum Gehorsam gegen ihren Vater aus, selbst wenn er ihr den ungeliebten Sempronius zum Gatten bestimmen würde (Cato IV, 1, V. 23 ff.).

Nicht immer aber dominiert bei Flaminia die Liebe. Denn in dem Konflikt zwischen Liebe und Ehre, in den sie durch Cäsars Aufforderung, mit ihm zu fliehen, gerät, siegt die Ehre. Beidemale, als Cäsar sie aus dem Hause ihres Vaters entführen will, widersetzt sie sich seinem Plane. Der Dichter bemüht sich sogar, Flaminia in diesem Kampf mit ihren Gefühlen darzustellen (II, 3) — wohl die einzige Stelle der Oper, die etwas von einem

inneren Kampfe zeigt: ihre Liebe zu Cäsar drängt sie, ihm zu folgen, ihre Ehre (Familienehre) d. i. die Liebe zu Vater und Vaterland (l'amore de la patria e l'amore al padre) aber hält sie zurück. Ebenso standhaft sehen wir sie II, 7, als sie erklärt, daß sie Cäsar, dem Feinde Roms, nicht folgen könne, da sie eine römische Bürgerin sei. Auch hier der Sieg der Vaterlandsliebe über ihre Liebe zu Cäsar.

Flaminia ist nicht nach einer einheitlichen Linie gezeichnet. Nachdem sie zunächst im Banne ihrer Liebe handelt, und diese höher stellt als die Pflicht ihrem Vater gegenüber, dominiert doch schließlich die Liebe zum Vaterland. Sie wächst damit heraus aus dem Rahmen der sonstigen Gestalten der italienischen Oper, denen die Liebe über alles geht. Es liegt die Vermutung nahe, daß der italienische Dichter bei der Gestaltung Flaminias stark unter dem Einfluß der geschichtlichen Überlieferungen über die Tochter Catos gestanden hat. Andererseits kann hier auch ein Einfluß der klassizistischen französischen Tragödie mit ihrem Konflikt zwischen Liebe und Pflicht vorliegen, denn in dieser Zeit „wurde das italienische Theater durch die klassischen Vorbilder der französischen Tragödie gefördert“ [41]).

Neben Flaminia treten in diesem Spiele noch Lucius Scipio und Cäsar auf. Lucius liebt Flaminia, zieht sich aber zurück, als er erkennt, daß sie ihn nicht liebt. Er zeigt nicht, ob ihn Flaminias Ablehnung stark trifft. Durch die Anklage Flaminias bietet sich Lucius Gelegenheit, sich für die Ablehnung sowohl an Flaminia wie auch an Cäsar zu rächen. Aber wir hören nichts derartiges. Er versichert Cato nur, daß er als echter Römer sein Urteil fällen will. Noch einmal tritt Lucius dann stärker hervor, als er Cato auffordert, Flaminia — also die von ihm geliebte Frau — dem Cäsar als Gemahlin zu geben, damit Rom blutige Kämpfe erspart bleiben. Auch Lucius zeigt hier Anklänge an die französische Tragödie, denn er verzichtet endgültig auf seine Liebe im Interesse des Vaterlandes. Er stellt also, wie viele Gestalten der klassizistischen französischen Tragödie, die Pflicht, d. i. die Liebe zum Vaterlande höher, als die Liebe zu der begehrten Frau.

Die Gestalt Cäsars hat nichts gemein mit der großen geschichtlichen Persönlichkeit. Nicht als großer Heerführer tritt er uns entgegen, sondern als verliebter Held, so, wie ihn bereits Corneille in seiner Tragödie „La Mort de Pompée“ dargestellt hatte. Ihm ist die Liebe das Höchste. Er bietet sich Rom als Gefangener an, wenn man ihm Flaminia zur Frau gibt (III, 8). Er verzichtet also freiwillig auf Ruhm und Ehre, wenn seine Liebe erfüllt wird. Als Sabina ihm jede Hoffnung auf Vereinigung mit Flaminia raubt, beschließt er, Rom in Asche zu legen (III, 9—10). Seine Liebe bestimmt also sein Handeln in jeder Lage. Man kann die Figur, die Cäsar verkörpert, als den heroischen Typ schlechthin

[41]) Vossler, Italienische Literaturgeschichte, Berlin 1927, p. 116.

bezeichnen[42]), als einen Typ, wie er in vielen Dramen jener Zeit gezeichnet ist, und wie wir ihn auch in der Gestalt des Marcus in Addisons Tragödie wiederfinden.

Wenig interessant sind die Figuren der zweiten Liebesgeschichte gezeichnet. Sie stehen alle im Banne ihrer Liebe und zeigen keine Konflikte. Florus, der Sabinas Betrug unterstützt, wird zum Verräter an Vater und Vaterland, nur um mit seiner Geliebten zusammen zu sein. Irgendwelche Bedenken über sein verwerfliches Handeln kommen ihm nicht. Er zeigt auch keine Spur von Reue, als sein Verhalten aufgedeckt wird. Die Liebe scheint alles zu rechtfertigen.

Julianus ist die typische Verräterfigur der heroischen Tragödie. Als ihm der eigene Wunsch unerfüllbar erscheint, gönnt er auch dem andern sein Glück nicht und verrät ihn. Er stirbt dafür den üblichen Verrätertod.

Bleibt noch die Darstellung der Gestalt Catos. Wenn die italienische Oper auch als Titel seinen Namen trägt, so steht doch Cato keineswegs im Mittelpunkt. Der Cato der italienischen Oper ist nur ein schwaches Abbild der geschichtlich überlieferten Gestalt dieses großen Römers. Man kann mit Bestimmtheit sagen, daß er nur wegen der Konfliktsstellung der Liebesgeschichten eingeführt wurde, und nicht um einer Darstellung seiner Person willen, wie es Addison mit seiner Tragödie beabsichtigte.

Catos Gestaltung zeigt nicht viel Bemerkenswertes. Nur wenige Male hat er etwas von der Größe des geschichtlichen Catos an sich. So etwa, als er alle väterlichen Gefühle zurückdrängt und vom Konsul und vom Volke eine gerechte Bestrafung seiner Kinder fordert, weil, wie er sagt, das Wohl des Vaterlandes dieses verlangt. Hier steht er wirklich als der große Römer vor uns, der jede persönliche Rücksichtnahme vergißt, wenn es um das Vaterland geht. Sonst aber zeigt er sich als Familienvater, der um das Wohl seiner Kinder besorgt ist. Der Verrat seiner Kinder trifft ihn schwer, so schwer, daß er sich das Leben nehmen will. Der Dichter versäumt es hier, Catos schwer erschütterten Seelenzustand richtig auszumalen — offenbar fehlte ihm hierzu das Talent. Er läßt ihn nach kurzem Selbstgespräch über das Jenseits, das in engster Anlehnung an Platos Betrachtungen über die Unsterblichkeit der Seele geführt wird, zur Tat schreiten. Der Selbstmord geschieht auf offener Bühne und zeigt das grausige Beiwerk der italienischen Oper und der heroischen Tragödie.

Addison hatte sich in seinen Essays als Klassizist gegen eine Darstellung solcher Szenen auf der Bühne gewandt. Deshalb legte er auch in seiner Tragödie Catos Selbstmord hinter die Bühne und ließ ihn nur auf der Bühne sterben.

Auch die Ermordung des Julianus durch Cato mußte Addison ablehnen, denn eine solche Tat paßte nicht zu der großen Persön-

---

[42]) Cf. Math. Chase, The English Heroic Play. A Critical Description of the Rhymed Tragedy of the Restauration. New York 1903, p. 117.

lichkeit Catos. Er läßt deshalb in seiner Tragödie den Verräter Syphax nicht durch Cato, sondern durch Marcus töten.

Vor seinem Tode söhnt Cato sich mit seinen Kindern und mit Cäsar aus. Eine Begründung hierfür fehlt. Aber wenn man an die Bitte des Lucius denkt, dann könnte man sagen, daß Cato vielleicht in Erinnerung daran handelt: er stellt auch im Tode seine Person zurück, wenn er dem Vaterlande dadurch dienen kann. So gesehen, ließe sich Catos Aussöhnung mit seinem Feinde erklären. Durch die Aussöhnung Catos mit Cäsar sind alle Schwierigkeiten in den Liebesgeschichten beseitigt. Das glückliche Ende: Vereinigung aller Liebenden ist erreicht — die Oper ist aus.

Konnte Addison durch diese Oper beeinflußt werden? Hören wir zunächst sein eigenes Urteil, das sich in seinem Tagebuche findet: „Operas are another great entertainement of this season (i. e. carneval). The poetry of them is generally as exquisitely ill, as the music is good. The arguments are often taken from some celebrated action of the ancient Greeks or Romans, which sometimes looks ridiculous enough: for who can endure to hear one of the rough old Romans sqeaking through the mouth of an eunuch, especially when they may choose a subject out of courts where eunuchs are really actors, or represent by them any of the soft Asiatic monarchs“ [43]).

Diese Äusserung Addisons legt es nahe, einen Einfluß zu verneinen, denn das Einzige, was er an der italienischen Oper gut findet, ist die Musik. Der dramatische Aufbau, die Personengestaltung, die Entwicklung der Liebesgeschichten, ihre Konfliktstellung und -lösung, das alles ist in der italienischen Oper so einfach, so primitiv, daß man behaupten kann, daß der Aufbau dieser Oper einem Dichter vom Format Addisons nichts bieten konnte. In den dramatischen Schöpfungen Corneilles und Racines fand er bessere Vorbilder. Auch die Sprache der Oper, die er ja mit in sein Urteil „exquisitely ill“ einschließt, konnte ihn nicht beeinflussen. Denn sie zeigt noch den Schwulst des damaligen Opernstils, gegen den Addison mit seiner Oper Rosamond Front gemacht hatte.

Somit blieb nur noch die Möglichkeit einer Beeinflußung gedanklicher Art. Und hier läßt sich bei eingehender Untersuchung eine Beeinflussung nicht ablehnen. Die Idee, die großen geschichtlichen Persönlichkeiten Cato und Cäsar in Verbindung mit einer Liebesgeschichte auf die Bühne zu bringen, wie es der Stil der italienischen Oper oder der heroischen Tragödie verlangte, war neu. Dieses Motiv erregte Addisons Phantasie, und es mag in ihm der Wunsch wach geworden sein, diesen Stoff in erhabenerer Form auf die Bühne zu bringen. Cato oder Cäsar selbst als Liebhaber darzustellen, wie es die italienische Oper machte, hält er nicht für angebracht. Darum bringt er sie nur in Verbindung mit einer Liebes-

[43]) Cf. Hurd, vol. I, p. 392.

geschichte. Die Anregung hierzu gibt ihm die in Venedig gesehene Oper, was bereits von Macaulay vermutet worden ist[44]).

Addison macht in seiner Tragödie im Gegensatz zur italienischen Oper Catos Lebensschicksal zum Hauptthema, die Leidenschaft der Liebe aber erst in zweiter Linie zum treibenden Moment der Handlung. Damit rückt er ab von der heroischen Tragödie, deren Hauptmotiv die Liebe war[45]). Addison steht hier unter dem Einfluß des älteren Corneille, der in seinem „Discours de la tragédie" sagt: „Il est à propos d'y (i. e. à la tragédie) mêler l'amour, parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément et peut servir de fondement à ces intérêts, et à ces autres passions dont je parle; mais il faut qu'il se contente du second rang dans le poème et leur laisse le premier"[46]).

Addisons Erwähnung von Corneille und Racine als dramatischen Vorbildern läßt vermuten, daß besonders die Dramen dieser Dichter ihn beeinflußten. Die klassizistische französische Literatur besitzt freilich kein Drama, das stofflich hätte wirken können. Weder Corneille, Racine noch irgend ein anderer französischer Dichter hat vor Addison Catos des Jüngeren Kampf und Schicksal dramatisch gestaltet[47]). Wenn darum Villemain Addisons Cato als eine regelrechte Nachahmung Corneilles bezeichnet[48]), dann hat er dabei zweifellos nicht an eine stoffliche Beeinflussung gedacht, sondern an die äußere Form der in strenger Regelmäßigkeit aufgebauten Tragödie, sowie an den deutlich nachweisbaren Einfluß auf die Handlungsführung und Handlungsmotivierung.

Um festzustellen, wie weit dieser Einfluß geht, seien hier die wesentlichsten Züge der klassizistischen französischen Tragödie aufgezeichnet.

Bezüglich der Stoffauswahl unterscheiden sich Corneille und Racine merklich. Racine wählt seine Stoffe meistens aus der griechischen Geschichte, während Corneille die römische Geschichte bevorzugt und dabei große Staatsmänner fast aller Epochen zeichnet. Hieraus erklärt sich auch der stärkere Einfluß Corneilles auf Addison. Addison, der ja auch in seiner Tragödie einen großen Staatsmann darstellt, konnte sich hierfür besser an Corneilles dramatischer Gestaltungskunst schulen. Besonders deutlich weichen Corneille und Racine in der Zeichnung ihrer Figuren voneinander ab, obwohl sie die gleiche Konfliktstellung haben. „Überall ist an erster Stelle der Kampf zwischen Liebe und Pflicht abgehandelt"[49]).

---

[44]) Cf. Macaulay, Essays and Biographies, vol. IV, p. 94.

[45]) Cf. Chase, p. 65.

[46]) Cf. Les oeuvres de Pierre Corneille, ed. par M. Ch. Marty-Laveaux. Paris 1927, tom. I, p. 24.

[47]) Zwei Jahre nach dem Erscheinen von Addisons Cato erscheint auch in Frankreich eine Tragödie, die den gleichen Stoff behandelt: Deschamps, Caton d'Utique, tragédie en cinq actes et en vers. Paris 1715.

[48]) Villemain, Cours de Littérature Française. Tableau du XVIIIième siècle. Paris 1881, tom. II, p. 156.

[49]) Carl Steinweg, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Tragödie. Halle 1905 und 1909, Bd. I, p. 194

Corneille bringt heldenhafte Gestalten, „des natures héroïques", auf die Bühne. Darum hat man sein Theater auch „la peinture de l'héroïsme" genannt. Diesen heldenhaften Zug zeigen alle seine Gestalten, Männer und Frauen. Sie alle zeichnen sich aus durch einen starken Willen; bei allen siegt das Pflichtgefühl über die Liebe. „Corneille a peint des personnages maîtres d'eux-mêmes, n'agissant que sous l'influence de leur volonté . . . . L'amour est soumis à la volonté . . (et) est gouverné par la raison" [50]). Die hervorragendsten Beispiele hierfür sind Don Rodrigue und Chimène aus dem „Cid", Pauline und Sévère aus „Polyeucte" und Curiace aus dem „Horace". Bei allen der Sieg des Willens, des Pflichtgefühls über die Liebe.

Das gleiche gilt auch für die Gestalten in Addisons Cato. Auch hier ein stetiger Kampf zwischen Liebe und Pflicht, der, wie in der französischen Tragödie, meistens zu Gunsten der Pflicht entschieden wird. Die Figuren des Portius, der Marcia und Lucia sind, wie die weitere Untersuchung an Einzelheiten zeigen wird, unter dem Einfluß der genannten Gestalten der klassizistischen französischen Tragödie entstanden. Die Tatsache, daß besonders Addisons Frauengestalten aus eigenem inneren Kampfe heraus männliche Entschlüsse fassen, läßt auch wieder eine besonders starke Beeinflussung Corneilles vermuten, dessen Frauengestalten gleichfalls in ihren Entschlüssen eine männliche Haltung zeigen. „Elles ont quelque chose de viril" [51]).

Während Corneille Addison durch seine Personendarstellung beeinflußt hat, weist die Konfliktgestaltung mehr auf Racine hin. Corneille zeichnete Gestalten „raisonnant sur leur état d'âme" [52]). Er zeigte sie in der allmählichen Entwicklung ihres Seelenzustandes. Racine aber zeigte nicht die Liebe in ihrer Entwicklung, sondern „il représente ses personnages dans une crise aiguë de la passion" [53]). Das macht auch Addison. In beiden Liebesgeschichten ist gleich zu Beginn der Tragödie die Lage so kritisch, daß unmittelbar eine entscheidende Wendung eintreten muß.

Bezüglich der äußeren Form ist das Charakteristikum der klassizistischen französischen Tragödie das fünfteilige Kompositionsschema, das von Corneille entwickelt und von Racine bis zur Vollendung ausgearbeitet wurde. Bemerkenswert ist an vielen Dramen auch die symmetrische Szeneneinteilung. Es sei hier nur auf Racines Tragödien „Alexandre le Grand" und „Britannicus" hingewiesen, die ein Szenenverhältnis von 3:5:7:5:3 bzw. von 4:4:9:8:8 aufweisen. Der dritte Akt bringt immer den Höhepunkt und wird darum durch eine größere Szenenzahl betont. Addison läßt sich

---

[50]) Cf. C.Cury-O. Boerner, Histoire de la Littérature Française. Leipzig 1931, p. 101.
[51]) Cf. Cury-Boerner, p. 101.
[52]) Ibid., p. 103.
[53]) Ibid., p. 103.

bei der Gliederung seines Stoffes in Akte und Szenen zweifellos von der Kompositionskunst der beiden großen Franzosen leiten.

Schließlich sei noch die innere Komposition, die Entwicklung von Spiel und Gegenspiel und die Figurentechnik erwähnt. Auch hierbei ein deutlicher Einfluß der klassizistischen französischen Tragödie durch die Kontrasttechnik Corneilles, die Addison sogar noch weiter zu entwickeln versucht hat in der Absicht, eine gesteigerte Wirkung zu erzielen.

Von den Römerdramen der englischen Literatur kommt nur George Chapmans Tragödie „Caesar and Pompey" als dramatische Quelle in Frage, weil das die einzige Tragödie ist, die vor Addison Catos Lebensschicksal dramatisch darstellt. Zunächst erhebt sich die Frage, ob Addison Chapmans Tragödie kannte. Sie läßt sich nicht eindeutig beantworten, weil uns ein Zeugnis dafür fehlt und neuere Drucke von Chapmans Tragödie als die von 1631 und 1653[54]) nicht vorlagen. Ein Vergleich der beiden Tragödien, die auf denselben Quellen Plutarch und Lucan beruhen[55]), zeigt, daß die Stücke sowohl inhaltlich wie auch in der Charakterzeichnung der Hauptpersonen Cato und Cäsar stark voneinander abweichen. Trotzdem aber lassen einige Übereinstimmungen in der Handlung, die nicht durch die gemeinsam benutzte Quelle bedingt sind, die Frage der Beeinflussung offen: in beiden Tragödien wird Cato durch eine Senatssitzung in die Handlung eingeführt. Dazu erinnert die Decius-Episode bei Addison (II, 2) stark an die Vipius-Episode bei Chapman (II, 3)[56]). Letztere ist aber geschichtlich belegt[57]). Die Einführung der Hauptpersonen eines Dramas durch eine Rats- und Senatssitzung findet sich jedoch auch in andern Dramen[58]) und läßt sich darum als Reminiszens aus der Lektüre solcher Dramen erklären. Ähnlich ist es mit der Unterhändler-Episode[59]).

Es bleibt hiernach noch die Frage, ob Addison von dem Drama seiner Zeit, der heroischen Tragödie, beeinflußt ist. Die Untersuchung zeigt, daß Addison sich nicht ganz von der heroischen Tragödie hat frei machen können.

Das Hauptmotiv der heroischen Tragödie ist die Liebe. „Love is the main theme of all heroic plays and the sole theme of many. All major and most minor characters are lovers"[60]). Die Liebe wird in Gegensatz zu anderen Idealen gestellt, und so entstehen die tragischen Konflikte der heroischen Tragödie: Kampf zwischen Liebe und Freundschaft, Liebe und Vaterland und vor allem

---

[54]) Cf. Katalog des Brit. Museums unter Chapman.

[55]) Cf. Quellenuntersuchungen über Chapmans Tragödie „Caesar und Pompey" von Kern und Koeppel a. a. O.

[56]) Es wird hier nach der von Kern a. a. O. p. 5 gebrachten Akt- und Szeneneinteilung zitiert.

[57]) Cf. Plutarch, Pomp. 55.

[58]) Cf. Racine, „La Thébaïde" (1664), und Corneille „Cinna" (1640).

[59]) Cf. Shakespeares „Antony and Cleopatra".

[60]) Cf. Chase, p. 65.

zwischen Liebe und Ehre. „Love and honour are the subjects of heroic plays That is the leading dramatic motive“ [61]).

In der heroischen Tragödie ist die Liebesgeschichte stets mit dem Charakter des Hauptheldeu verbunden. Aus den Kämpfen der Liebe mit anderen Idealen geht diese immer als Sieger hervor. Die Erfüllung seiner Liebe, die Vereinigung mit der Geliebten, bedeutet für den heroischen Helden die Welt. Für die Erreichung dieses Zieles ist er bereit, alles hinzugeben: Ehre und Ruhm, Freundschaft und Vaterland. „The distinctive feature of heroic love is that it nullifies all other ideals in the lover and makes him his absolute slave“ [62]). Ist dieses Ziel nicht erreichbar, dann bleibt nur der Tod.

Addison machte sich von der heroischen Tragödie vor allem dadurch frei, daß er den Helden seiner Tragödie nicht mehr direkt mit der Liebe verband. In der Nebenhandlung aber tat er das nicht. Und so finden wir in seiner Tragödie in der Gestalt des Marcus eine ausgesprochene Figur des heroischen Dramas. Darüber hinaus zeigen auch die Gestalten des Portius und des Juba stellenweise heroische Züge, was an den Einzeluntersuchungen nachgewiesen wird.

Formale Komposition.

Rein äußerlich fällt an Addisons Cato die Symmetrie der Szenengruppierung auf. Die beiden ersten Akte haben je sechs, und die beiden letzten je vier Szenen. Der dritte Akt als Kernstück des Dramas besteht aus sieben. Dieser äußere symmetrische Aufbau ist auf den Einfluß der klassizistischen französischen Kompositionskunst zurückzuführen.

Der I. Akt ist nur Expositionsakt. Er führt berichtend in die Situation ein und weist auf alle Momente hin, auf denen sich die Handlung des Dramas aufbaut. Der Ansatz zur Handlung, das erregende Moment, geht nicht von dem Helden aus, sondern von seinen Gegenspielern, die schon als Verschwörer auftreten und vor unseren Augen versuchen, noch weitere Mitverschworene zu gewinnen.

Der II. Akt bringt die Zuspitzung der Situation, der Leidenschaften und Verwicklungen: Cäsars Friedensangebot wird abgelehnt. Juba, Cato treuester Anhänger, wird durch Cato abgewiesen, als er mit ihm von seiner Liebe zu Marcia sprechen will; die Verräter Sempronius und Syphax beschließen den offenen Aufstand gegen Cato. So bringt der zweite Akt eine vermehrte Spannung in die Handlung und deutet auf den kommenden Zusammenstoß hin.

---

[61]) Cf. Chase, p. 35.
[62]) Cf Chase, p. 117.

Der III. Akt ist der Kern des Dramas. Die Konflikte erreichen ihren Höhepunkt. Die Gegensätze prallen aufeinander. Rein formal zeigt sich das in einer stark hervortretenden Mittelszene, in der die meuternden Soldaten das Senatsgebäude stürmen und Cato gefangennehmen wollen. Dazu findet der Konflikt zwischen Portius und Marcus durch Lucias Schwur seinen Abschluß.

Der IV. Akt bringt durch die niederschmetternden Ereignisse, die auf Cato einstürmen, den inneren und äußeren Umschwung. Cato erkennt den Verrat des Sempronius und Syphax, erfährt den Tod seines Sohnes Marcus — und gibt sich auf! Eigentlich ist damit der Abschluß der Tragödie erreicht, so daß der fünfte Akt für die tragische Handlung überflüssig ist[63]). Dem vierten Akte fehlt der Glücksumschwung, das Moment der letzten Spannung, das auf eine entfernte Möglichkeit einer glücklichen Lösung hindeutet.

Wenn man sich daran erinnert, daß Addison die vier ersten Akte schon 1702 fertiggestellt hat[64]) und den fünften Akt erst nach 11 Jahren hinzudichtete[65]), dann kann die hier aufgezeichnete Gliederung der Tragödie die Erklärung dafür geben. Der Stoffmangel war es, der Addison veranlaßte, das Stück 11 Jahre lang unvollendet liegen zu lassen. Erst 1713 schreibt er auf das Drängen seiner Freunde hin den letzten Akt[66]). Es ist bereits im Rahmen der geschichtlichen Quellenuntersuchung darauf hingewiesen worden, daß der fünfte Akt nichts anderes ist als der in Verse gesetzte Bericht Plutarchs über Catos Tod. Und diese Tatsache erklärt sich aus der geringen Zeit, die sich Addison für die Abfassung des fünften Aktes nahm. Nach Steeles Zeugnis schrieb er den fünften Akt in „less than a week's time"[67]).

Der V. Akt versucht den im vierten Akt ausgelassenen Glücksumschwung durch die Nachricht von dem spanischen Aufstande gegen Cäsar nachzuholen. Dieser kommt aber jetzt zu spät, denn Catos Schicksal hat sich bereits durch seinen Selbstmord entschieden. So wirkt der Abschluß der Tragödie, auf den wir bereits seit dem vierten Akt vorbereitet sind, recht matt.

In Addisons Tragödie sind die Einheiten der Zeit und des Ortes streng gewahrt: Die Handlung spielt in der Halle von Catos Haus in Utica in der Zeit von Sonnenaufgang (cf. Akt I, Szene I,

---

[63]) Das gleiche läßt sich von dem letzten Akt von Corneilles „Cid" und „Horace" sagen. Im „Cid" ist mit dem Aufgeben der Blutrache das Stück zu Ende, und im „Horace" ist mit der Ermordung Camillas durch Horace die tragische Handlung abgeschlossen. — Cf. Steinweg, Bd. I p. 18 und 89.

[64]) Cibber sagt in seiner Apology vol. II, p. 90: „In 1703 . . . I had the pleasure of reading the four first acts of (Cato) which was all of it then written, privately with Sir Richard Steele."

[65]) Cf. Addisoniana, vol. I, p. 96.

[66]) Cf. Tickell, Addisons Worcks, Preface, p. 9.

[67]) Cf. Steele, Dedication of the Drummer (in Hurd, Addison's Works vol. V, p. 152 ff.).

Vers I) bis Sonnenuntergang. (cf. Akt V, Szene IV, Vers 43)[68]). Im Mittelpunkt der Handlung steht der Freiheitskämpfer Cato. Auf ihn weist jede Nebenhandlung hin; außer ihm führt die Liste der dramatis personae noch acht andere Personen an, die sich symmetrisch um Cato gruppieren. Nach klassizistischem Muster sind selten mehr als drei Personen auf der Bühne. Gewöhnlich sind es nur zwei Spieler, die in Dialogen über das Vergangene berichten und das Zukünftige ankündigen.

Innere Komposition.

Der Aufbau der Handlung ergibt sich aus der kontrastierenden Zeichnung der handelnden Personen. Jede Figur der Tragödie steht im Gegensatz zu einer anderen. Diese antithetische Figurentechnik ist so genau durchgeführt, daß man sie schematisch aufzeichnen kann. Als Kontrastfiguren stehen sich gegenüber:

Der ruhige Portius	der leidenschaftliche Marcus
Der die römischen Tugenden suchende und nacheifernde Numidier Juba	der römische Tugenden verachtende und verfolgende Numidier Syphax
Die willensstarke, gegen ihre Liebe ankämpfende Marcia	die weiche, nachgiebige Lucia
Der ehrliche römische Senator Lucius	der verräterische römische Senator Sempronius
Der Freiheitskämpfer und Tugendheld Cato	der Tyrann und Unhold Cäsar.

Addison wendet bei der Zeichnung seiner Gestalten die Antithesen-Technik an. Er zeigt damit, daß er ganz unter dem Einfluß Corneilles steht, der eine ähnliche Technik in den meisten seiner Tragödien angewandt hat[69]). Erwähnt seien beispielsweise einige Personen des „Cid“: Dort steht dem unnachgiebigen Don Gormas der milde und versöhnliche Don Diego gegenüber. Der jugendliche Held Don Rodrigo findet seinen Gegensatz in dem „jugendlichen Fant“ Don Sancho. Addison hat sein Vorbild in dieser Kunst des Gegensatzes übertroffen, denn es ist ihm, wie obiges Schema zeigt, gelungen, jede Person des Stückes in Gegensatz zu einer anderen zu stellen. Die Symmetrie der Anlage dehnt sich bei Addison auch auf die Personengruppen der einzelnen Spiele des Dramas aus. In jeder der die Haupthandlung umrahmenden Liebesgeschichten werben zwei Männer um eine Frau: Juba und Sempronius lieben Marcia, Portius und Marcus lieben Lucia. Im ersten Falle steht Jubas ehrlicher Liebe die sinnliche

[68]) Das unbedingte Befolgen der Einheit der Zeit und des Ortes zog zahlreiche Unwahrscheinlichkeiten in der Handlung nach sich. John Dennis stellte schon bald nach der Aufführung des Cato in seiner Schrift „Remarks upon Cato“ (1713) diese Unwahrscheinlichkeiten heraus und baute auf ihnen seine Angriffe gegen Addisons Tragödie auf.

[69]) Cf. Steinweg, Bd. I, p. 196 ff.

Leidenschaft des Sempronius gegenüber. Marcus und Portius lieben beide ehrlich; sie unterscheiden sich nur durch die äußere Form ihrer Liebesbezeugung, die durch ihr verschiedenes Temperament bedingt ist. Selbst bei dem Verrat gegen Cato hat Addison den Kontrast bei dem Verräterpaar beibehalten: Sempronius begeht den Verrat aus rein egoistischen Gründen, während Syphax von ideellen Motiven geleitet wird. Es ist zweifellos, daß diese Gegenüberstellungen nicht zufällig, sondern von Addison gewollt sind. Die sich hieraus entwickelnden Spannungen fördern den dramatischen Aufbau der Tragödie, und es zeigt sich, daß die geringe Handlung des Dramas nicht zuletzt aus diesen Gegensätzen heraus resultiert.

Auch der innere Aufbau der Tragödie zeigt, daß Addison, der Klassizist und Kritiker, mit dem Verstande schreibt[70]) und sich dabei die klassizistische französische Tragödie als Vorbild nimmt. „Il a ses règles en poche, et les tire à tout propos", sagt Taine von ihm[71]). Durch diese Gegenüberstellungen erhalten auch die so oft an der Tragödie verworfenen Liebesgeschichten[72]) ihre Bedeutung. Denn Addison hat zwischen den Liebesgeschichten und dem Hauptspiel der Tragödie, Catos Kampf für die Erhaltung der Republik, geschickte und enge Verbindungen gefunden[73]). Die Nebenhandlungen verschränken sich ineinander und vereinigen sich zuletzt in dem einen Zielpunkt, Cato. Eine völlige Ablehnung der Liebesgeschichte, wie sie von Voltaire, Hettner und Schlegel ausgesprochen ist, kann man darum nicht gutheißen. Allerdings kann man Addison den Vorwurf nicht ersparen, daß er bisweilen das Verhältnis des eigentlichen Themas der Tragödie zu den Liebesfabeln zu sehr zu Gunsten der letzteren verschoben hat. Dieser Umstand wirkt manchmal etwas störend, besonders stark am Schlusse der Tragödie. Hier läßt Addison, um die Liebesgeschichten zu dem erforderlichen Abschluß zu bringen, den sterbenden Cato die Liebespaare vereinigen, wodurch er den tragischen Abschluß der Tragödie sehr schwächt. Das bürgerlich-familiäre Element trägt hier den Sieg über die große Politik davon.

Die Handlung des Dramas baut sich, wie ein Blick in das dramatische Gefüge zeigt, aus verschiedenen Spielen und Gegenspielen auf.

---

[70]) Cf. Courthope, p. 119: „Addison worked with strict and conscious attention to his critical principles: the consequence is that his Cato, though superficially „correct", is a passionless and mechanical play."

[71]) Cf. H. Taine: Histoire de la Littérature Anglaise. Paris 1886, tom. III, p. 392.

[72]) Cf. die Urteile von Voltaire (Widmung zum „Zaïre" und „Lettres sur les Anglais"), Schlegel (Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur, 34. Vorlesung) und Hettner (Geschichte der englischen Literatur, p. 253). Nach S. Johnson, English Poets, vol. II, p. 103 Anm. hat man 1764 eine Ausgabe der Tragödie ohne Liebesszenen veranstaltet. Man hat sich dabei vielleicht auf Popes Behauptung gestützt (cf. Pope, Spence's Anecdotes, p. 46), daß Addison die Liebesszenen erst nachträglich hinzugefügt habe, um dem Geschmack des Publikums gerecht zu werden.

[73]) Cf. S. Johnson, English Poets vol. II, p. 103: „. . . the love is so intimately mingled with the whole action that it cannot easily be thought extrinsick and adventitious."

Neben der begebenheitsmäßigen Handlung, die der Quelle entnommen wurde, findet sich auch noch eine andere psychologische, die ganz der dichterischen Phantasie entstammt. Beide beanspruchen das Interesse des Dichters in gleichem Maße, weil ihnen die gleiche Idee — vor der Pflicht hat das eigene Ich zurückzustehen — zu Grunde liegt. Diese Spiele sind so angelegt, daß sich daraus tragische Konflikte entwickeln. Sie sind eingefügt, um das abstrakte, handlungsarme Hauptspiel der Tragödie zu beleben. Die Liebesgeschichte der Tragödie besteht aus zwei Spielen, von denen jedes ein Gegenspiel hat:

Das erste Spiel bringt die Liebe des Portius zu Lucia. Durch die gleichzeitige Werbung des Marcus um Lucia entsteht der Konflikt.
Im zweiten Spiel, das die Liebe Jubas zu Marcia behandelt, ist der Verräter Sempronius der Gegenspieler.
Das dritte Spiel bringt die Haupthandlung der Tragödie: Der Kampf um das Schicksal Catos und Roms. Da Cäsar, Catos Gegenspieler, wegen der Einheit des Ortes nicht auftreten kann, fügt Addison noch ein zweites Gegenspiel hinzu durch die Verschwörung des Sempronius und des Syphax.

Drittes Spiel:	Gegenspiel:
Cato.	IIIa. Cäsar.
	IIIb. Die Verschwörung des Sempronius u. Syphax gegen Cato.

Handlung und Charaktere.

Das Drama wird durch Spiel I eingeleitet. Alles Geschehen in der Handlung dieses Spieles dreht sich, wie Lucia es selbst ausdrückt (III, 2, V. 15), um Liebe und Freundschaft. Das war ein Thema, welches auch in der heroischen Tragödie bearbeitet worden war[74]). Für Lucia formt sich der Widerstreit der Gefühle zu einem Konflikt zwischen Liebe und moralischer Pflicht. Addison hat in diesem Spiele die Liebe zweier Brüder zu einer Frau zur Gestaltung eines dramatischen Konfliktes benutzt. Das war die Wiederkehr eines Motivs, das in dieser besonderen Form schon früher wiederholt angeschlagen worden war. Wir finden es beispielsweise in Otways Tragödie „The Orphan" (1680) und in Lees „Caesar Borgia" (1680). Die ungleichartigen Lösungen des Konfliktes lassen auf eine bestimmte Quelle nicht rückschließen.

Die Konkurrenz der Brüder birgt die Gefahr des Bruderzwistes. Nur Portius weiss von dieser Rivalität. Darum sucht

[74]) Cf. Chase, p. 135: „(Friendship) is intimately and paradoxially associated with rivalry in love."

er auch ängstlich das Geheimnis zu hüten (I, 5, V. 61), um so den Ausbruch eines verhängnisvollen Konfliktes zu verhindern. In der Möglichkeit eines solchen liegt nun die Verbindung zum Spiel III. Cato, der in dem Streit seiner Söhne eine große Versäumnis ihrer Pflichten gegen Vaterland und Familie sehen müßte, würde von einer Entzweiung seiner Söhne an diesem schicksalsschweren Tage doppelt hart getroffen. Durch die Aufforderung des Marcus an Portius, für ihn bei Lucia zu werben, scheint die Katastrophe hereinzubrechen. Lucias Schwur verhindert zwar den Ausbruch des Bruderzwistes — aber die Katastrophe bricht doch herein. Denn für Marcus bedeutet dieser Schwur den Tod, weil ohne seine Liebe das Leben für ihn zwecklos ist. Durch den Tod des Marcus wird Lucia von ihrem Schwur entbunden und der Konflikt gelöst.

Wie hat Addison die Personen gestaltet, die in diesen Konflikt verwickelt sind? P o r t i u s zeigt sich überall bemüht, seinem Vater nachzueifern und diesen sich selbst und andern als vorbildliches Beispiel hinzustellen. Eine treffende Charakterisierung des Portius liegt in den höhnenden Worten des Sempronius: „He apes his Sire“ (I, 2, V. 46). Zunächst spielt er ohne Konflikt seine Rolle als folgsamer Sohn Catos. Das Gefühl der Pflicht gegen Vater und Vaterland führt ihn in Worten und Taten. Als er sich von Sempronius an seine Pflicht erinnert glaubt, eilt er sofort, um diese zu erfüllen (I, 2. V. 37 ff.). Seine Auffassung von der Pflicht spricht er aus in den Versen:

> I'll animate the soldier's drooping courage,
> With love of freedom, and contempt of life:
> I'll thunder in their ears their country's cause,
> And try to rouse up all that's Roman in 'em.
>
> Cato I, 2, Vers 40—43.

Diese Worte sind aus Addisons Zeit heraus geboren. Auch in England war damals die Freiheit des Volkes bedroht durch die Bemühungen des Prätendenten Jacobs III., auf den englischen Thron zurückzukommen. Diese Worte bedeuten einen Appell Addisons an die Engländer, ihre Pflicht zu tun und für die bedrohte Freiheit zu kämpfen.

Portius weiß sich seiner Liebe sicher, ohne daß er dafür kämpfen muß. Darum kann er auch den Liebesklagen der anderen Personen nicht das richtige Verständnis entgegenbringen. Er ermahnt sie deshalb, zunächst an ihre Pflicht zu denken und erst wenn Zeit und Umstände es erlauben, an ihre Liebe: „When love's well timed, 'tis not a fault to love“ (III, 1, V. 15), sagt er zu Marcus. In der augenblicklichen Situation, in der das Leben aller bedroht ist, muß die Liebe hinter der Pflicht zurückstehen. Dieses betont er sowohl Marcus (I, 1, V. 64) wie auch Sempronius gegenüber (I, 2, V. 26).

Wie umgewandelt aber erscheint Portius, als er sich in seiner Liebe bedroht fühlt und sich selbst vor den Konflikt zwischen

Liebe und Freundschaft gestellt sieht. Die Bitte seines Bruders Marcus, für ihn bei Lucia zu werben [75]), stellt ihn vor eine schwere Entscheidung. Er kann Marcus die Bitte nicht abschlagen, es sei denn, er müßte ihm den wirklichen Grund, seine Rivalität, mitteilen. Das hätte aber den Ausbruch des Konfliktes zwischen ihnen zur Folge, und den will er unter allen Umständen vermeiden. Bei seinem inneren Kampfe um die Entscheidung fragt er sich verzweifelt: „What should I do!" (III, 1, 56). Portius zeigt sich in seinem Seelenkampfe, dem einzigen der ganzen Tragödie. Addison ist über diesen Ansatz nicht hinausgekommen. Er hat diesen Seelenkampf des Portius dramatisch nicht voll ausgewertet; denn statt nun Portius in dem schweren Ringen mit sich selbst zu zeigen, beendet er diesen Kampf schnell durch Lucias Auftreten. Dadurch wird Portius einer eigenen Entschlußfassung enthoben. Er führt den Auftrag aus. Er schildert die Qualen, die Marcus um seiner Liebe willen leidet. Er spricht sogar von einer „Liebeswut" (III, 2, 4), die Marcus ganz in ihren Bann geschlagen hat. Er bittet Lucia, Marcus Hoffnungen durch Versprechungen weiter hinzuhalten. Lucia aber will Marcus keine falschen Hoffnungen machen und kommt so zu ihrem Schwur. Dieser Schwur trifft Portius zu plötzlich und zu hart. Jetzt, da es um das Schicksal seiner Liebe geht, da ist es um die Ruhe des Portius geschehen. Er, der noch soeben in Bezug auf Marcus ausrief:

> Heavens! would one think 'twere possible for love
> To make such ravage in a noble soul!
>
> Cato III, 2, Vers 9—10.

zeigt jetzt selbst deutliches Anklingen an das Heroische. Erschrocken fordert er Lucia auf, ihren Schwur zurückzunehmen, wenn er nicht für immer verloren sein soll (III, 2, V. 38). Doch als Lucia ihren Schwur bekräftigt, trifft ihn die Bedeutung ihrer Worte in ihrer ganzen Schwere:

> Fixt in astonishment, I gaze upon thee;
> Like one just blasted by a stroke from Heaven,
> Who pants for breath, and stiffens, yet alive,
> In dreadful looks: a monument of wrath!
>
> Cato III, 2, Vers 43 ff.

Dieser Schwur bedeutet für ihn Vernichtung (III, 2, V. 61). Er macht Lucia heftige Vorwürfe, sodaß sie in Ohnmacht fällt. Er glaubt sie tot und will ihr nun in den Tod folgen (III, 2, V. 68). Portius zeigt hier unverkennbar die Züge eines „heroischen" Helden, dem ein Leben ohne Liebe nichts bedeutet. Als Lucia aus ihrer Ohnmacht erwacht, sucht sie ihren Schwur zu begründen. In aller Deutlichkeit stellt sie Portius die Folgen einer Verbindung zwischen ihnen zu Lebzeiten des Marcus vor (III, 2, V. 83).

---

[75]) Das Motiv des Liebeswerbens findet sich u. a. auch in Greenes „Friar Bacon" und in Roger Boyles „The History of Henry V."

Lucia will nicht eine solche Schuld auf sich laden, und Portius muß ihre Gründe billigen: „I must approve the sentence . . . .“ (III, 2, V. 93)[76]). Lucias Vorstellungen vermögen ihn aus seinen heroischen Anwandlungen herauszureißen. Er ist bereit, seine Liebe zurückzustellen, weil die brüderliche Freundschaft und die Pflicht gegen den Vater ihn dazu zwingen. Seine Ehre will er bewahren in diesem „shock of love and friendship“ (III, 2, V. 15). Lucias Schwur gibt diesem Konflikt die entscheidende Wendung: Bei beiden Liebenden siegt die Pflicht. Wir müssen dabei aber festhalten, daß es bei Portius erst die klaren, vernunftbegründeten Vorstellungen seiner Geliebten sind, die ihn zu diesem Entschluß führen. Er hat sich keineswegs aus eigener Kraft zu diesem Verzicht durchgerungen.

Die Charakterzeichnung des Portius zeigt keine einheitliche Linienführung. Wie Courthope schon hervorhebt, versucht Portius in sich „stoische Seelenstärke, romantische Leidenschaft und brüderliche Treue“ zu vereinigen[77]). Diese Gegensätze bewirken ein starkes Schwanken zwischen den Polen des Konfliktes, vor den er gestellt wird: Nachdem er zunächst ganz nach der Seite der Pflicht hinneigt, zeigt er nach Lucias Schwur stellenweise heroische Züge, um dann aber doch die Vernunft siegen zu lassen und sich zur Pflicht zurückzufinden. Addison mag bei der Zeichnung des Portius an Lees „Brutus“ gedacht haben. Dort kämpft Titus, der Sohn des Brutus, einen ähnlichen Kampf zwischen seiner Liebe und der Pflicht. Mit größter Wahrscheinlichkeit aber erklärt sich dieses Schwanken als eine Erinnerung an die geschichtlichen Aufzeichnungen über Portius. Danach überwandt Portius seine anfängliche Schlaffheit, erinnerte sich später an seine Pflicht und fiel, für die römische Republik kämpfend, in der Schlacht bei Philippi.

In krassem Gegensatz zu Portius steht die Gestalt seines Bruders Marcus, der von seiner Liebesleidenschaft gequält wird. Sein leidenschaftliches Temperament kann die Liebe, deren Macht er begeistert schildert, nicht unterdrücken (I, 1, V. 38 ff. und III, 1, V. 25 ff.). Der Bitte des Portius, mit Rücksicht auf die schwierige Lage seine Liebe zu unterdrücken kann er kein Verständnis entgegenbringen, denn, so ruft er gequält aus,

> What's all this to one who loves like me!
> Cato III, 1, Vers 52.

In seinen zahlreichen Liebesklagen bekundet er, daß ihm — echt heroisch — die Liebe über alles geht, über Sieg, Ruhm und Vaterland. In Marcus finden wir alle Züge eines heroischen Helden.

Die Tragik seines Lebens liegt in der Nebenbuhlerschaft seines Bruders, von der er aber nichts ahnt. Es bleibt darum

---

[76]) Portius erinnert hier in seiner Entschlußfassung stark an Bérénice aus Racines „Bérénice“: Auch sie erkennt die ihr von ihrem Geliebten Titus dargelegten Gründe, die ihrer Vereinigung widersprechen, an.

[77]) Cf. W. J. Courthope, Addison in „English Men of Letters“ London 1884, p. 122.

auch nicht ohne dramatische Wirkung, wenn er unter Betonung der brüderlichen Freundschaft Portius auffordert, für ihn bei Lucia zu werben. Er bittet Portius, seine ganze Kraft für die Erfüllung seines Wunsches einzusetzen, da sein Leben von der Antwort abhinge (III, 2, V. 66). Für ihn gibt es nur ein heroisches Entweder-Oder, ein Nein oder Ja! Das lassen seine Worte klar erkennen, die er bei der Begegnung mit Portius nach der Werbung an ihn richtet: Am I doom'd to life or death? (III, 3, V. 1). Lucias Schwur muß Marcus, den heroischen Helden, dem das Leben nichts, die Liebe aber alles ist, tödlich treffen. Lucias Mitleid bedeutet für ihn nur Verachtung und Zurückweisung, bedeutet für ihn den Tod.

> . . . . . She pities me!
> To one that asks the warm return of love,
> Compassion's cruelty, 'tis scorn, 'tis death —
> Cato III, 3, Vers 19 ff.

Darum ist es für ihn eine Erlösung, als die Trompete Sturm bläst. In seinem Lebensschmerz wirft er sich — typisch heroisch — in den Kampf, um den Tod zu suchen.

Bei der Zeichnung der Gestalt des Marcus ist eine Beeinflussung Addisons durch das heroische Drama nicht zu verkennen Für Marcus bedeutet die Liebe alles. Als er erkennt, daß Lucia für ihn unerreichbar ist, hat das Leben für ihn seinen Sinn verloren. Nur der Tod bleibt ihm, den er sucht und findet Marcus ist der heroische Held schlechthin. Eine Beeinflussung irgendeiner bestimmten Figur des heroischen Dramas läßt sich darum nicht nachweisen. Man könnte ihn mit Otways Don Carlos vergleichen, dem auch die Liebe alles ist. Was ihn wohltuend von seinen Vorgängern im heroischen Drama abhebt, ist seine bei aller Leidenschaft doch klare und abgemessene Sprache, der nichts mehr von dem „rant" und „bombast" seiner Vorgänger anhaftet. Hier macht sich eben besonders stark der sprachreinigende Einfluß des Klassizismus bemerkbar.

Im Mittelpunkt des Spieles I steht Lucia. Addison hat aus ihr eine sanfte, liebende Frau gemacht. Wir hören aus ihrem Munde, daß sie Portius ihr Herz geschenkt hat, seinen Bruder hingegen nur bemitleiden, aber nicht lieben kann (I, 6, V. 23 ff.) In ihren Äußerungen über ihre Liebe zeigt sie echt weibliches Wesen und Empfinden. Umso bewundernswerter ist ihre Haltung, als sie vor die Entscheidung zwischen Liebe und moralischer Pflicht gestellt wird. Wir vermissen zwar bei ihr den Kampf, der zu ihrem Entschluß führt; er scheint von vornherein festzustehen. Immerhin aber läßt ihr Verzicht uns sie bewundern. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß sie eine Frau ist. Lucia läßt den Verstand über ihr Gefühl siegen. Sie erkennt deutlich die Gefahr, die durch das Nachgeben ihrer Neigung heraufbeschworen wird: Entzweiung der Brüder und Marcus Tod. Dieser Preis erscheint ihr zu hoch für ihre Liebe, und so glaubt sie, zurückstehen zu müssen. Ihr moralisches Pflichtgefühl, d. h.

Rücksichtnahme auf Marcus, Cato und Marcia, fordert von ihr den Verzicht auf die Vereinigung mit dem Geliebten. Portius' Vorschlag, Marcus durch falsche Hoffnungen hinzuhalten (III, 2, V. 24 ff.), kann sie mit ihrer Ehre nicht vereinbaren, und so kommt sie zu dem Entschluß, zu Lebzeiten des Marcus niemand angehören zu wollen, was sie durch einen Eid bekräftigt. So ist, durch die Verhältnisse bedingt, aus Lucia eine andere geworden. Aus ihrer anfänglichen natürlichen Weichheit entwickelt sie sich durch ihr ethisches Pflichtgefühl unter Zurückstellung ihres eigenen Ichs zu einer Persönlichkeit von klarer Überlegung und heroischem Verzicht. Lucia zeigt sich zunächst als die um ihre Liebe duldende Frau, die manche Züge der Athenaïs aus Lees „Theodosius, or The Force of Love" (1680) zeigt. Als sie dann aber durch ihre Liebe in einen inneren Konflikt gerät, da setzt sich die Vernunft bei ihr durch. Moralische Gesichtspunkte werden zu Leitlinien ihres Handelns. Das Gefühl unterliegt der sittlichen Pflicht. Mit dieser Entscheidung rückt sie deutlich von den Frauengestalten der heroischen Tragödie ab[78]). Sie ist keine Figur der heroischen Tragödie. Eine Parallele zur ihr ist darum auch nicht dort zu suchen[79]), sondern in der klassizistischen französischen Tragödie, unter deren Einfluß diese Figur geschaffen wurde. In den Tragödien Corneilles und Racines[80]) spielt die Pflicht eine bedeutende Rolle. Treffende Beispiele dafür sind Corneilles Römertragödien „Horace" und „Cinna", sowie der „Cid" und der „Polyeucte". Chimène aus dem „Cid" leidet besonders stark unter diesem Konflikt. Sie weiß, was Ehre und moralische Pflicht von ihr fordern. Darum unterdrückt sie mit blutendem Herzen ihre Liebe und verlangt den Tod ihres Bräutigams, der ihren Vater getötet hat. Chimènes Gestalt scheint Addison vorgeschwebt zu haben, als er Lucias Bild zeichnete. Denn beide Charaktere berühren sich in den Punkten, daß sie nach anfänglich offenem Bekenntnis ihrer Liebe diese zurückstellen, weil die Pflicht, die sittliche Norm, es verlangt.

Nach demselben Schema ist Spiel II aufgebaut. Im Grunde besitzt es die gleiche Konfliktstellung wie Spiel I, denn wiederum liegen Liebe und Pflicht im Kampf, nur daß die Pflicht jetzt eine andere Zielsetzung hat. Im Mittelpunkt steht Marcia, um die sich Sempronius und Juba bewerben. Auch hier die Rivalität zweier Männer um eine Frau. Da beide gleichzeitig mit Cato gegen Cäsar

---

[78]) Cf. Chase, p. 134: „Though woman's role be a leading one, and love, her proverbial domain, the eternal theme, analysis of this passion and analysis of her character are lacking".

[79]) Von den heroischen Tragödien ist uns nur ein Stück bekannt geworden, in dem auch die Pflicht eine Rolle spielt, i. e. Drydens Tragödie „The Indian Emperor". Während dort nämlich Montezuma seine Ehre um der Liebe willen aufgibt, entscheidet sich Guyomar, Montezumas Sohn, für die Pflicht (Ehre).

[80]) Cf. Steinweg, Bd. I, p. 194: „Überall ist an erster Stelle der Kampf zwischen Liebe und Pflicht abgehandelt".

kämpfen, erhält dieser Teil auch noch eine politische Färbung. Corneilles „Cid", „Horace" und „Cinna" mögen hier wieder als Vorbild gedient haben, denn auch in diesen drei Stücken entsteht jeweils durch den Nebenbuhler ein dramatischer Konflikt. In I, 2, V. 52 des „Cato" hören wir, daß Sempronius schon vergeblich bei Cato um Marcias Hand angehalten hat. Auch Juba hat seine Liebe nicht länger verheimlichen können und versucht, mit Cato zu sprechen (II, 4, V. 74). Auch ihn hat Cato abgewiesen, mit der Rechtfertigung, daß die Zeit nicht geeignet sei, von Liebe zu sprechen. Wie wirkt diese schroffe Abweisung auf die beiden Bewerber? In der Beantwortung dieser Frage liegt die Verbindung zu dem Hauptspiel der Tragödie! Sempronius entscheidet sich gegen Cato, ohne dabei besondere innere Kämpfe erleben zu müssen. Er ist entschlossen, Cato an Cäsar zu verraten und schreitet sofort zur Ausführung dieser Treulosigkeit.

Juba gerät durch Catos Abweisung in größte Niedergeschlagenheit. Sie wird durch Syphax geschickt ausgenutzt in einem erneuten Versuche, Juba zum Abfall von Cato zu bewegen. Aber Jubas Ehrenhaftigkeit lehnt sich energisch gegen eine solche Treulosigkeit auf.

Der Höhepunkt des Spieles ist der Entschluß des Sempronius, Marcia gewaltsam zu entführen. Ein Gelingen seines Planes würde einen schweren Schlag für Cato bedeuten; denn seine Tochter in Feindeshand zu wissen, würde zweifellos Cato in seiner Entschlußkraft hindern. Auch hier, jetzt durch Catos Tochter, eine Verbindung zum Spiel III.

Die Entscheidung wird durch Juba herbeigeführt, der Sempronius bei dem Raub überrascht. Juba erkennt seinen Nebenbuhler und gleichzeitig dessen Verrat an Cato. Er zögert nicht, mit der Waffe gegen den Verräter Sempronius zu kämpfen. So entscheidet der Zweikampf, in dem es Juba gelingt, Sempronius zu töten, sowohl Spiel II durch den Tod des Nebenbuhlers als auch teilweise Spiel III b, das den Verrat des Sempronius und des Syphax gegen Cato zum Thema hat. In beiden Fällen siegt die Tugend über das Laster.

Die Figur des jungen Numidierfürsten Juba ist nicht uninteressant gezeichnet. Juba ist ganz eingenommen von den „römischen Tugenden", die er in der makellosen Gestalt Catos verkörpert sieht. Er bekennt Cato, daß er nach „Tugend lechzt" [81]). In den Römern sieht er die bestellten Herren und Regenten der Erde: The Lords and Sov'reigns of the World (I, 4, V. 12). In ihren Eroberungen sieht er nur das Streben, der barbarischen Welt die

[81]) Wenn Juba von „Tugend" spricht, dann denkt er nicht an die christlichen Vorstellungen von der Tugend, sondern an die römischen. Und was er darunter versteht, sagt er I, 4, V. 49 ff. Es sind die Eigenschaften, die ein echter Römer, ein Krieger, in sich vereinigt: Härte und Tapferkeit im Kampfe und Treue zum Staate. Diese Qualitäten machen auch den heroischen Begriff von der Tugend aus. Cf. Chase, p. 124: „Honor is . . . in man bravery in battle and loyality to the state".

Zivilisation zu bringen (I, 4, V. 30). Die Tugenden der Römer stellt er hoch über die seines eigenen Volkes und scheut sich nicht, diese als „virtues of a meaner rank" zu bezeichnen. Damit bekennt er, daß er, der geborene Numidier, der Barbar, sich nicht mehr mit seinem Volke verbunden fühlt, sondern durch das Nacheifern römischer Tugenden bestrebt ist, selbst ein Römer zu werden. Diese auffallenden Charakterzüge beweisen, daß sich Addison bei seiner Gestaltung von den geschichtlichen Überlieferungen über ihn stark beinflussen ließ, denn Plutarch berichtet, daß Juba, den Cäsar als Gefangenen mit nach Rom brachte, dort seine numidischen Eigenschaften ablegte und ein Römer wurde[82]).

Das Muster eines echten Römers sieht Juba in Cato, dessen hervorragende Eigenschaften er (I, 4, V. 49) dem Syphax aufzählt. Das lobende Urteil dieses Mannes gilt ihm mehr als das der ganzen Welt (II, 5, V. 133). Ihm strebt er nach. An ihn fühlt er sich gebunden. Dieses Band wird noch verstärkt durch seine Liebe zu Marcia, in der er alle Tugenden Catos vereinigt findet (I, 4, V. 151). Zunächst hat Juba diese Liebe unterdrücken können. Jetzt aber drängt es ihn, sich auszusprechen. Was ihm seine Liebe zu Marcia bedeutet, zeigen seine Gespräche mit Syphax im ersten und zweiten Akt, sowie seine Unterredung mit Marcia selbst. Die Liebe ist ihm alles! Sie gibt ihm Mut und Kraft zum Kampfe (I, 5, V. 10 ff.), sie verscheucht seine Sorgen und läßt ihn die Gefahr vergessen (I, 5, V. 3); um seiner Liebe willen will er seine Pflicht tun, will er Heldentaten vollbringen (I, 2, V. 24).

Hier spricht der heroische Held, dessen Lebensinhalt einzig und allein die Liebe ist. Schmerzlich muß darum Catos Zurückweisung auf ihn wirken. Das erkennt auch sofort der schlaue Syphax und versucht, die tiefe Niedergeschlagenheit Jubas für seine Zwecke auszunutzen und Juba von Cato loszureißen. Aber alle Versuche des Syphax scheitern. Auf alle seine Worte kann Juba nur das eine sagen: „Cato's displeas'd, and Marcia lost for ever!" (II, 5, V. 25). Doch Syphax läßt nicht locker. Immer wieder fordert er Juba auf, wenn auch nicht offen, sich für die Beleidigung durch Cato zu rächen und Marcia gewaltsam in seinen Besitz zu bringen. Das Ansinnen des Syphax müßte in Juba einen erbitterten Kampf zwischen seiner Liebe und seiner Ehre zur Folge haben, einen inneren Kampf, wie ihn etwa Lee den Titus kämpfen läßt, als man ihn vor die Wahl zwischen Pflicht und Liebe stellt. Addison aber versagt hier. Er macht Juba zu einem Typ, der vor einem tragischen Widerstreit seiner Gefühle bewahrt bleibt. Kampflos läßt er in Juba die Ehre siegen, trotzdem er noch kurz zuvor betont hat, daß für Juba die Liebe alles ist. So hoch, wie Juba vorher von seiner Liebe gesprochen hat, spricht er jetzt von seiner Ehre. Er verteidigt sie gegen den Spott des Syphax, dem sie nur ein Phantom junger, unerfahrener Menschen ist. Die spottenden Worte des

[82]) Cf. Plutarch, Caes. 55.

Syphax erinnern stark an die Zempoallas aus Drydens „Indian Queen“:

> Honour's a fine imaginary notion,
> That draws in raw and unexperienced men
> To real mischiefs, while they hunt a shadow.
>
> Cato II, 5, Vers 38 ff.

> Honour is but an itch in youthful blood
> Of doing things extravagantly good.
> We call that virtue which is only heat ·
> That reigns in youth till age finds out the cheat.
>
> Indian Queen III, 1.

Für Juba ist die Ehre aber:

> . . . . . a sacred tie, the law of Kings,
> The noble mind's distinguishing perfection,
> That aids and strengthens virtue, where it meets her,
> And imitates her actions, where she is not.
>
> Cato II, 5, Vers 102 ff. [83]).

Diese Worte Jubas legen es wiederum nahe, eine Verbindung zum „Cid“ zu suchen. Denn auch dort tritt die Ehre, der „point d'honneur“ stark hervor. Dort unternimmt Don Rodrigo trotz der klaren Erkenntnis, daß er durch sein Handeln sein Liebesglück vernichtet, den Kampf gegen Don Gomez, den Vater seiner Geliebten, da seine und seines Vaters Ehre ihn fordern. Auch hier dominiert die Ehre.

Jubas stark ausgeprägtes Ehrgefühl überwindet mühelos alle Versuchungen, die durch Syphax an ihn herantreten. Dieses Ehrgefühl verlangt es auch, daß er sich Sempronius entgegenstellt, als er ihn beim Raube überrascht. Typisch für Juba ist der Ausdruck, den er, der Barbar, dem Römer entgegenschleudert. „Barbarous Man!“ nennt er ihn, als er die verräterische Handlungsweise des Sempronius erkennt. Es gelingt Juba, den Sempronius im Zweikampf zu töten. Dieser Zweikampf spielt sich auf der Bühne ab. Das widerspricht durchaus dem dramatischen Credo Addisons, der sich im Spect. 44 dafür einsetzt, daß das im hero-

---

[83]) Einige Monate nach der Aufführung des „Cato“ hat Addison den Begriff „Ehre“ zum Thema eines Essays im Guardian Nr. 161 gemacht, und sich darin über „Proper Sense and Notion of Honour“ ausgesprochen. Ihm bedeuten die Begriffe „Conscience“, „Duty“ and „Religion“ das gleiche, wie „Honour“, denn sie alle erzeugen die gleichen Effekte. Ein wirklicher Ehrbegriff ist nach seiner Meinung nur bei solchen Menschen zu finden, die von Natur aus sittlich hochstehen (i. e. Cato), oder bei solchen, die einem großen Vorbild nachstreben (i. e. Juba). Ein religiöser Mensch fürchtet eine schlechte Handlung zu tun, ein Ehrenmann aber verachtet eine solche Tat. Hurd hat diese Ausführungen Addisons kommentiert und festgestellt, daß das, was Addison als „true honour“ bezeichnet, gleichbedeutend ist mit dem, was man „heidnische Tugend“ nennt, die sich durch die Achtung vor dem eigenen Selbst reguliert. (Cf. Hurd, vol. IV. p. 309 ff.)

ischen Drama so übliche „Abschlachten" von der Bühne verschwindet. Er warnt allerdings vor Übertreibungen und zitiert dabei Sophokles' „Orestie" und Corneilles „Horace". Wahrscheinlich fühlte Addison in Erinnerung an den matten Effekt ähnlicher Szenen in den genannten Dramen, daß an dieser Stelle die Austragung des Zweikampfes auf der Bühne unumgänglich wäre und zudem die Handlung beleben würde.

Während nun Juba die Mithelfer des Sempronius abführt, finden Lucia und Marcia den Leichnam des Sempronius. Der zurückkehrende Juba hört Marcias schmerzliches Klagen. Er glaubt, daß es seinem Gegner Sempronius gilt, und tiefer Schmerz erfaßt ihn, der so weit geht, daß er sich den Tod wünscht: „O had I fallen like him!" (IV, 3, V. 26)[84]). Als Juba aber dann erkennt, daß Marcia um ihn klagt, da kann er die Freude kaum fassen: „All is Elisium round me!" (IV, 3, V. 51). Nicht länger hält es ihn in seinem unfreiwilligen Versteck. Er stürzt hervor, und von Marcias Liebesgeständnis beglückt, gesteht er, daß das Leben erst jetzt für ihn wirklich Zweck und Inhalt hat (IV, 3, V. 75). Er fühlt sich durch die Erreichung seines Zieles für alles Erlittene entschädigt, und was auch immer kommen mag, nachdem er sich der Liebe Marcias sicher weiß, will er nicht über sein Schicksal klagen. Gern verzichtet er auf Macht und Ansehen: „Let Caesar have the world, if Marcia 's mine" (IV, 3, V. 97). Hier zeigt er wieder ein Anklingen an das Heroische, wie es schon einmal bei ihm der Fall war. Addison hat in Juba einen Typ gezeichnet, der in engster Anlehnung an die geschichtliche Überlieferung geformt ist. Von einer Charakterentwicklung kann bei ihm keine Rede sein. Zwei Faktoren bilden die Wesenszüge seines Charakters: auf der einen Seite das Streben nach Tugend und Ehre, auf der anderen Seite das Streben nach Vereinigung mit seiner Geliebten. Nachdem es zu Anfang scheint, daß ihm die Liebe das Höchste ist, läßt er später erkennen, daß er seine Ehre doch höher einschätzt, denn, so sagt er,

> Better to die ten thousand thousand deaths,
> Than wound my honour.
>
> Cato I, 4, Vers 127—128.

Über den Einfluß anderer Dramengestalten auf die Figur Jubas läßt sich nichts nachweisen. Bezeichnend für ihn ist das Festhalten an seiner Ehre, die er über alles stellt, wodurch er an die Helden der klassizistischen französischen Tragödie erinnert.

Jubas Gegenspieler ist Sempronius. Ohne durch geschichtliche Überlieferungen gebunden zu sein, konnte Addison an seiner Gestaltung sein dramatisches Talent beweisen. Und so hat er auch aus Sempronius eine Figur gemacht, die den Anspruch erheben kann, die beste des Dramas zu sein. Schon in der zweiten Szene wird Sempronius eingeführt und sein Verrat motiviert:

---

[84]) Eine ähnliche Situation findet sich in Drydens „Aureng-Zebe" (V, 1).

Cato has us'd me ill: he has refused
His daughter Marcia to my ardent vows.
Besides, his baffled arms, and ruined cause,
Are bars to my ambition.
Cato I, 2, Vers 52 ff.

Sempronius wird also aus rein egoistischen Interessen zum Verräter. wie auch Emilie in Corneilles „Cinna", die ebenfalls aus Ruhmsucht und Rache zur Verschwörung antreibt[85]). Sempronius, der keine anderen Ziele kennt, als die Befriedigung seines Ehrgeizes und seiner sinnlichen Begierden, sagt sich skrupellos von Cato los, als diesem der Untergang droht. Er ist bereit, sich mit Catos Todfeind Cäsar zu verbinden, weil er sich dadurch Ruhm und Erfüllung seiner Wünsche verspricht. Dem Sempronius fehlt der Konflikt zwischen Ehrgeiz und Liebe. Er will beide befriedigen und sucht sich den nach seiner Meinung einzigen Weg dazu aus: den Verrat! Er fordert Syphax zur größten Eile bei den Vorbereitungen zum Verrat auf. Treffend zeichnet er die Stimmung, die den Verräter von der Entschlußfassung des Verrates an bis zu seiner Ausführung beherrscht. Seine Ausführungen erinnern lebhaft an die Worte des Brutus in Shakespeares „Julius Caesar", als dieser noch mit sich ringt, ob er an die Spitze der Verschwörung gegen Cäsar treten soll:

O think what anxious moments pass between
The birth of plots, and their last fatal periods.
Oh! 'tis a dreadful interval of time
Fill'd up with horror all, and big with death!
Destruction hangs on every word we speak,
On every thought, 'till the concluding stroke
Determines all, and closes our design.
Cato I, 3, Vers 51 ff.

Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma, or a hideous dream:
The Genius and the mortal instruments
Are then in council; and the state of man,
Like to a little kingdom, suffers then
The nature of an insurrection.
Jul. Caes. II, 1, Vers 63 ff.

Auch die Werbung um Juba findet eine Parallele in Shakespeares „Julius Caesar". Dort bemüht sich der haßerfüllte Republikaner Cassius, den Idealisten Brutus für seinen Verrat zu gewinnen, um dadurch die Mordtat sittlich zu motivieren. Jedes Mittel ist ihm dazu recht, wenn es nur zum Ziele führt, und er scheut sich nicht, die Zettel zu fälschen, die Brutus zur Befreiungstat auffordern. Im „Cato" bemüht sich Sempronius durch Syphax um Juba. Auch

[85]) Cf. Steinweg, Bd. I, p. 166.

ihm ist jedes Mittel recht, das Erfolg verspricht, denn er sagt zu Syphax: „Be sure to press upon him every motive" (I, 3, V. 28). Seine Beweggründe für die Werbung um Juba sind allerdings nicht politischer Natur wie bei Cassius, der den Tod Cäsars will, weil er als Vaterlandsfreund dessen Alleinherrschaft fürchtet. Sempronius ist nur auf seinen eigenen Vorteil bedacht: Jubas Beteiligung an dem Verrat würde die Gewinnung des numidischen Reiches für Cäsar bedeuten (I, 3, V. 29). Und das wäre dann sein Verdienst, durch das er bei Cäsar in hohe Gunst zu kommen hofft.

Nachdem Sempronius die Gründe für seinen Verrat und seine weiteren Absichten ausgesprochen hat, beginnt er sein verräterisches Spiel. Wie dieses Spiel angelegt ist, auch darüber spricht er sich aus: Die im Lager Catos so hoch gepriesenen römischen Tugenden, Mut, Pflichtgefühl und Vaterlandsliebe, sollen ihm als Deckmantel dienen. Wie geschickt dieser Verräter zu Werke geht, zeigen seine schwungvollen Reden in der Senatssitzung[86]). Er versteht es sogar, andere des gemeinen Verrates zu verdächtigen. „Cato, hüte dich vor Lucius!" flüstert er schurkisch dem Cato zu, als Lucius sich für den Frieden einsetzt. Er versucht so, weitere Zwietracht in die Reihen von Catos Anhängern zu säen.

Nachdem mit Hilfe des Syphax die Truppen gegen Cato aufgewiegelt sind, glaubt Sempronius den Zeitpunkt gekommen, zur offenen Empörung übergehen zu können. Er macht sich aber -- für alle Fälle -- nicht selbst zum aktiven Führer. Er bleibt im Hintergrund und weiß sich durch Vorschiebung anderer Personen zu decken (III, 4, V. 5). Als dann die Verschwörung durch Catos mannhaftes Auftreten im Keime erstickt wird, da stellt sich Sempronius schnell wieder auf die Seite Catos und verdammt mit heftigen Worten das Vorgehen der Verräter. Er bietet sich Cato selbst an, die Verschwörer zu bestrafen (III, 5, V. 49 ff.). Die Wildheit seiner Sprache bei der Ausmalung der Strafe, die den Verrätern zugedacht ist, erinnert an die Tragödie der Spätelisabethaner. Mit der Unterdrückung der Empörung wird ihm auch jede Hoffnung genommen, Marcia in seine Gewalt zu bekommen. Sein leidenschaftlicher, sinnlicher Charakter aber kann nicht verzichten, und so entsteht der Plan, Marcia zu rauben. Was ihn mit Marcia verbindet, ist keine reine Liebe, sondern nur Sinnlichkeit (III, 7, V. 12 ff.). Addison hat in Sempronius für eine seiner dramatischen Forderungen, die er im Spect. Nr. 40 ausspricht, ein Beispiel gegeben. Er verlangt, daß die Personen in Wort und Tat konsequent sein sollen, und daß nicht etwa ein Mann, der Götter und Könige beschimpft und verrät, sich einer Frau zu

---

[86]) Wie hinreißend und begeisternd die Reden des Sempronius sind, beweist eine Geschichte, die Macaulay in seinen „Essays and Biographies" vol. IV, p. 138 erzählt. Danach übersahen bei der Erstaufführung des „Cato" die Londoner zunächst ganz, daß Sempronius ein Verräter ist und schenkten seinem volltönenden Wortschwall größeren Beifall, als der maßvollen Beredsamkeit Catos.

Füßen wirft. Addison selbst hat in dem Spectator-Aufsatz kein Beispiel für diese Forderung gegeben Vielleicht hat er aber an Cinna, den Titelheld aus Corneilles gleichnamiger Tragödie gedacht, der, wie Steinweg sagt, „stolz in der Versammlung der Verschworenen vor den Männern steht, dann aber unterwürfig vor einem Mädchen liegt“ [87]). Im Gegensatz zu ihm ist Sempronius konsequent; er zeigt sich in jeder Beziehung gemein.

Bei dem Raub verfolgt er die alte Taktik: er schickt wiederum andere vor (IV, 2, V. 1 ff) Mit einer Überraschung durch Juba hat er nicht gerechnet. Jetzt, da sie Wirklichkeit wird, zieht er blitzschnell die letzte Konsequenz. „He must be murder'd!“ ruft er und stürzt sich mit gezücktem Schwert auf den Ahnungslosen. Juba aber pariert den Angriff geistesgegenwärtig und tötet Sempronius.

Sterbend zeigt Sempronius noch einmal seine ganze Gemeinheit und Wildheit Er beleidigt Juba und Marcia und verflucht sein eigenes Schicksal, ehe er stirbt. Sein Fluch erinnert an den des Tissaphernes in Otways „Alcibiades“:

Curse on my stars! Cato IV, 2, Vers 20.

Curse on my niggard stars! Alcibiades III, 1.

Im weiteren Verlauf klingt sein Sterbefluch an die gottlosen Flüche des heroischen Dramas an So zeigt seine Verwünschung auffallende Ähnlichkeit mit einer Stelle aus Lees „Nero“ (1675):

O for a peal of thunder that would make
Earth, sea, and air, and Heaven, and Cato tremble!
Cato IV, 2, Vers 24—25.

Gods! Devils! Hell! Heaven and Eearth!
Nero III, 1.

Addison hat aus Sempronius eine Verräterfigur gemacht, die durch ihre konsequente Zeichnung interessiert. Man kann ihn wohl als die beste Figur der Tragödie ansehen Addison hat mit dieser Verräterfigur ähnliche Gestalten Corneilles, wie etwa den Cinna und Maximus aus dem „Cinna“ übertroffen. Bei der Charakterisierung des Sempronius scheint er weniger von der französischen Tragödie beeinflußt worden zu sein als von der englischen. Er hat bei der Zeichnung des Sempronius vielleicht an Jago oder Machiavell gedacht, die, ohne einer guten Regung fähig zu sein, gleichfalls mit teuflischer Schurkigkeit und Gewissenlosigkeit ihre Opfer verraten und vernichten.

Im Mittelpunkt dieses Spieles steht Catos Tochter. An ihr soll der Konflikt zwischen Liebe und Pflicht des Kindes den Eltern gegenüber entwickelt werden, ein Thema, das in etwas anderer Fassung auch Corneilles „Cid“ behandelt. Als Marcia in das Drama eingeführt wird, hat sie sich bereits zu Gunsten der Pflicht

[87]) Cf. Steinweg, Bd. I, p. 162.

entschieden. Sie fühlt sich verpflichtet, aus Sorge um ihren bedrohten Vater, ihre Liebe zurückzustellen (I, 6, V. 11 ff.) Sie opfert also den inneren Menschen der Pflicht. Dieses fordert sie auch von den anderen Personen der Tragödie, und so sehen wir, wie sie Juba, den sie innig liebt, abweist, indem sie ihn an seine Pflicht erinnert (I, 5, V. 22). Marcia zeigt sich als starker, fast männlicher Charakter. Sie erinnert gelegentlich an die Figur der Pulcheria aus Lees „Theodosius" (1680), die ebenfalls sehr männlich gezeichnet ist[88]) Marcia zeigt sich ebenso tapfer, wie die echte Tochter Catos, Portia, in Shakespeares „Julius Caesar". Sie weiß ihre Liebe zu meistern Daneben drückt sie ihre unbedingte Gehorsamspflicht ihrem Vater gegenüber aus, die soweit geht, daß sie sogar gehorchen würde, wenn Cato ihr den ungeliebten Sempronius als Gatten bestimmen würde (IV, 1, V. 23 ff.). Das ist eine deutliche Reminiszenz an Corneilles „Polyeucte". Dort hat Pauline aus Pflichtgefühl gegen ihren Vater den ungeliebten Polyeucte geheiratet.

Als Marcia vor dem vermeintlich toten Juba steht, kommt ihre leidenschaftliche Liebe zu ihm gewaltsam zum Durchbruch. Alles, was ihre Liebe bisher mühsam unterdrücken konnte, bezeichnet sie als „weak restraints". Ihr an Juba gerichtetes Liebesgeständnis an der Leiche des Sempronius wirkt durchaus echt und natürlich. Ihm fehlt jede Übertreibung, jeder Schwulst. Auch hier wieder die Ähnlichkeit mit Pulcherias Charakter. Denn auch bei ihr bricht sich die Weiblichkeit einmal Bahn, als sie den heimlich Geliebten Marcian mit harten Worten in die Verbannung schickt (II, 1). Natürlich wirkt auch nach Aufklärung ihres Irrtums ihr erneutes Liebesgeständnis Juba gegenüber. Es wurde schon darauf hingewiesen, daß Addison mit dem Zweikampf, der sich auf der Bühne abspielt, von seinen dramatischen Grundsätzen abwich. Es ist interessant festzustellen, daß gerade durch diese Abweichung die Eintönigkeit des Dramas unterbrochen wird. Der Zweikampf bringt einerseits Handlung in das Drama und gibt dem Zuschauer Befriedigung, weil er den Verräter Sempronius vor seinen Augen gestraft sieht, andererseits gibt er Marcia Gelegenheit zu dem impulsiven Ausbruch ihrer Leidenschaft — eine Stelle, die sicherlich mit zu den besten im „Cato" gehört.

Nach diesem Ausbruch ihrer Leidenschaft findet sie sich zu ihrer alten Standhaftigkeit zurück. Die Pflicht, die Sorge um ihren Vater, wird wieder zum Leitmotiv ihres Handelns: „Let him but live! commit the rest to heaven" (V, 4, V. 26). Dieser Ausspruch drückt noch einmal ihre ganze Gefügigkeit und ihre Stellung zu ihrem Vater aus.

Vergleicht man Addisons Marcia mit der historischen Gestalt, so kann man feststellen, daß Addison sich bei der Formung ihres Charakters ganz an die historischen Überlieferungen über sie ge-

---

[88]) Cf. A. Wülker, Shakespeares Einfluß auf die dramatische Kunst von Nath. Lee. Diss. Emsdetten 1933, p. 43.

halten hat. Auch dort zeigt sich neben tiefer Liebe zu ihrem Vater und Gemahl Mut und Entschlossenheit. Neben Lees Pulcheria werden einzelne Frauenfiguren der französischen Tragödie, wie die der Camilla aus dem „Horace", besonders aber die Pauline aus dem „Polyeucte", die alle den unbedingten Willen zum Gehorsam ihren Eltern gegenüber zum Ausdruck bringen[89]). Addisons Marcia beeinflußt haben.

Spiel I und II sind poetische Fiktionen und in ihrem Aufbau den Absichten des Dichters angepaßt. Im Spiel III ist Addison an historische Tatsachen gebunden, die allgemein bekannt sind. Da hier die eigentliche Handlung nur gering ist, muß er versuchen, sie weiter auszubauen. Und so fügt er das Spiel III b hinzu, in dem nicht die Liebe, sondern die Politik die Grundlage bildet. Der Höhepunkt dieses Spieles ist der Sturm der meuternden Soldaten auf Catos Haus. Nach dem Scheitern des Aufstandes beschließt Sempronius, Marcia zu rauben. So wird durch ihn eine Verbindung von Spiel III b mit Spiel II gegeben. Sempronius findet bei dem Raub den Tod, wodurch sein Verrat gesühnt wird. So bleibt noch sein Mitverschworener Syphax übrig. Um ihn zu bestrafen, knüpfte Addison eine Verbindung mit Spiel I an: Als Syphax mit Gewalt aus der Stadt ausbrechen will, stellt sich ihm Marcus entgegen. In diesem Kampfe finden beide den Tod, wodurch die Spiele I und III b beendet werden. Der Charakter des Sempronius ist schon im Spiel II herausgestellt worden. Deshalb ist hier nur noch die Figur des Syphax zu behandeln. Diese ist bisher nicht eingehend untersucht, sondern etwas oberflächlich mit einem Worte abgetan worden. Eine nähere Untersuchung jedoch zeigt, daß Syphax als dramatische Figur ebenso interessant erscheint wie Sempronius. Bei der Beurteilung seines Charakters und seiner Tat muß man immer wieder darauf achten, daß Syphax ein Numidier, ein Barbar ist, und kein Römer!

Syphax ist ein Verräter, aber im Gegensatz zu Sempronius ein Verräter aus ideellen Motiven. Er will sein Vaterland Numidien von dem Joche der Römer befreien, und dazu ist ihm jedes Mittel recht. Er haßt alles Römische, und Cäsar ist ebenso sein Feind wie Cato (II, 5, V. 47 ff.). Nach seiner Auffassung ist das große römische Reich nur durch Raub entstanden (II, 5, V. 45 ff.). Rührend sind seine Versuche, den jungen Juba, den Sohn seines Königs Juba, den er sich immer mehr seinem Vaterland entfremden sieht, für sich zu gewinnen. Er, der ergraute Krieger, scheut sich nicht, Juba auf den Knien zu bitten, auf ihn zu hören und von Cato abzulassen (I, 5, V. 157). Er stellt die immer und überall betonten Tugenden Catos als durch den Stolz bedingt hin (I, 4, V. 83). Doch stößt er bei Juba nur auf Widerstand und Mißverständnis und muß sich von ihm, dem doch alles gilt, als Verräter bezeichnen lassen (II, 5, V. 59). Schließlich sieht Syphax ein, daß seine Bemühungen um Juba zwecklos sind, und er gibt

[89]) Cf. Steinweg, Bd. I. p. 217; Bd. II, p. 142.

ihn auf. In seinem Vorhaben aber bleibt er standhaft, denn das Wohl seines Vaterlandes gilt ihm mehr als das der Einzelperson. Als Sempronius bei seinem Unternehmen den Tod findet, führt Syphax mutig den einmal gefaßten Plan durch und versucht mit seinen wenigen Reitern, sich einen Weg aus der Stadt zu bahnen. Er findet bei diesem Versuch den Tod. Mit einem höhnischen Lachen stirbt er, wie wir IV. 4, V. 69 hören. Gewiß lacht er in dem Bewußtsein, dem Römer Cato durch den Tod seines Sohnes Marcus einen schweren Schlag versetzt zu haben. Man kann den Tod des Syphax tragisch nennen, denn er stirbt als verachteter Verräter und hat doch nur das Beste für sein Vaterland gewollt.

Syphax tritt für sein Vaterland ein bis zum Tode und wird darum, vom römischen Standpunkte aus gesehen, als Verräter bezeichnet. Doch ist sein Verrat durch die Verhältnisse bedingt: Um offen gegen die Römer vorzugehen, dazu fehlt ihm die Macht. Somit bleibt ihm also nur das heimliche Gegenspiel. Syphax handelt aus reiner Vaterlandsliebe. Sein Vaterland frei zu sehen, das ist sein Ziel. Und was will Cato? Beide erstreben im Grunde genommen das Gleiche. Sie wollen ihr Vaterland von einem Usurpator befreien, und für Numidien heißt dieser Unterdrücker Rom. Syphax kann somit als numidischer Nationalheld gefeiert werden.

Wo ist das Vorbild für Syphax zu suchen? Eine Syphax-Figur ist schon vor Addison wiederholt in den Sophonisba-Tragögien auf die Bühne gebracht worden. Immer tritt er als erklärter Feind der Römer auf. Darum gab auch Addison seinem Römerfeind den Namen Syphax, ohne aber sonst etwas von den anderen Syphax-Figuren zu übernehmen. Er gestaltet ihn ganz aus seinem dichterischen Können heraus. Rein äußerlich ist Syphax ohne Sympathie gezeichnet. Er, der Barbar, muß hinter dem Römer zurückstehen. Das fordert die Tradition der Renaissance, die sich im Klassizismus womöglich noch verstärkt hat. Sie feiert im Römer Tugend und Bildung. Erst die Romantik erkennt die Gleichberechtigung anderer Nationalitäten an, die für sie keine Barbaren mehr sind. Erst ein tieferes Eindringen in den Charakter des Syphax bringt ihn uns näher und läßt uns seine Tat verstehen, zu der ihn als echten Nationalisten die Pflicht dem Vaterlande gegenüber zwingt.

Das Vorgehen des Syphax erinnert teilweise an Cassius. Bei seinem Versuche, Juba für den Verrat zu gewinnen, gebraucht er als Mittel die Verächtlichmachung seines Gegners. Dieselbe Methode wendet auch Cassius an, um Mitverschworene gegen den Tyrannen Cäsar zu werben (cf. Jul. Caes. I, 2, V. 90 ff.). Auch hier liegt die Möglichkeit der Beeinflussung durch Shakespeare nahe.

Als deutlich erkennbare Hauptlinie zieht sich durch die Tragödie das Spiel III. Es zeigt uns Cato im Kampf um seine Ideale

und politischen Prinzipien gegen den Usurpator Cäsar[90]). Hier gibt es nur zwei Lösungen: entweder Übergabe, was die Preisgabe aller Prinzipien bedeuten würde, oder Kampf bis zur Vernichtung. Darüber ist sich Cato klar geworden. Und so hat er sich als echter Römer für den Kampf entschieden. Er versteht es, seinen Entschluß im Senat durchzudrücken, und Cäsars Gesandter Decius, der unter günstigsten Bedingungen zur Übergabe auffordert, wird abgewiesen. Catos ungebrochene Widerstandskraft vermag auch die Wellen der Empörung seiner Soldaten zu glätten. Dann aber erfolgt der Umschwung: eine Folge von niederschmetternden Ereignissen untergräbt Catos Widerstandskraft und Lebenswillen. Doppelter Verrat, Cäsars brutaler Egoismus, den er schon auf seine eigene Umgebung übertragen sieht, lassen ihn resigniert beschließen, als freier Mann und freiwillig aus dem Leben zu scheiden. Dieser Entschluß bedeutet für die Tragödie Katastrophe und Ende.

Catos Widersacher, Cäsar, auf die Bühne zu stellen, mußte sich Addison versagen, weil ihm die strenge Befolgung des Gesetzes von der Einheit des Ortes dies nicht erlaubte. Er macht darum Cäsar und sein Handeln zum Gegenstand von Dialogen, aus denen sich ein vollständiges Bild von ihm ergibt. Besonders wichtig hierfür ist die Decius-Episode. Die betonte Zeichnung der kontrastierenden Charaktere weist auf die unüberbrückbare Kluft hin, die zwischen den beiden Gegnern liegt. Es wird daher klar, daß eine Lösung des Konfliktes nur durch den Tod eines der beiden Gegner erzielt werden kann. Nach der Geschichte mußte das Cato sein. Und so hat Addison alles versucht, um den Tod des Helden genügend zu motivieren.

Cato ist der Mittelpunkt des Dramas. Sein Charakterbild zeichnet Addison im Anschluß an die geschichtlichen Überlieferungen. Schon vor seinem Auftritt wird Cato in den Gesprächen der anderen Personen lobend erwähnt, und als die sittlich große Gestalt hingestellt, die in sich alle römischen Tugenden vereinigt: Mut, Tapferkeit, Entschlossenheit, Opferbereitschaft, Führereigenschaften und Vaterlandsliebe, also alles Charakterzüge, die von den Geschichtsquellen übereinstimmend bezeugt werden.

Addison bemüht sich, die Handlung der Tragödie so aufzubauen, daß alle diese vorzüglichen Eigenschaften unter Beweis gestellt werden. Cato tritt in der Senatssitzung im zweiten Akt zum erstenmal auf. Auf solche typischen Einführungen von Hauptpersonen durch eine Rats- oder Senatssitzung wurde bereits oben hingewiesen. Cato muß sich mit seinem Senat für Krieg oder Frieden entscheiden. Nachdem er die Meinungen gehört hat, tritt er mutig für die Fortsetzung des Kampfes ein[91]). Einzelheiten

[90]) Der Kampf gegen einen Usurpator ist auch das Thema von Corneilles Tragödie „Cinna". Im Gegensatz zu Cato verbindet Cinna aber mit seinem Kampf eigennützige Interessen.

[91]) Hurd sagt in seinen Anm. zum „Cato": Before the author wrote

seiner Rede sind, wie in der geschichtlichen Quellenuntersuchung nachgewiesen wurde, Plutarchs Cato Min. entnommen. Bevor über über das weitere Verhalten endgültig entschieden wird, erscheint Decius und fordert Cato zum Niederlegen der Waffen auf. Damit sieht sich Cato vor die Alternative gestellt: entweder Cäsars Angebot anzunehmen oder den Kampf fortzusetzen. Cato trifft die Entscheidung ohne inneren Kampf. Er zeigt sich als der von vorneherein zum Widerstand entschlossene Mann, der seinen Lebenszweck in dem Kampf für die bedrohte Freiheit des römischen Volkes sieht. Darum stößt auch Decius auf Catos Widerstand, der noch einmal die Verachtung, die er gegen Cäsar hat, zum Ausdruck bringt, in Worten, die, wie oben nachgewiesen wurde, auf Lucans „Pharsalia" beruhen. Cato beweist alle ihm zugesprochenen Eigenschaften. Mutig bricht er alle Brücken hinter sich ab und wagt den fast aussichtslosen Kampf. An diesem Entschlusse hält er fest, und alles, was nicht im engsten Zusammenhang damit steht, ist für ihn gegenstandslos:

> It is not now a time to talk of aught
> But chains, or conquest; liberty, or death.
>
> Cato II, 4, Vers 79—80.

So erklärt sich auch die Abweisung des Sempronius und Juba, als sie über ihre Liebe sprechen wollen. Cato kennt in dieser Stunde die Macht der Liebe nicht. Darum ahnt er auch nichts von den Konflikten, die durch seine Abweisung entstehen.

Einen erneuten Beweis seiner Größe gibt dann Cato, als ihn die Empörung seiner Soldaten zu vernichten droht. Kühn entschlossen stellt er sich den Meuterern in den Weg, und seinen beherzten Worten gelingt es, den Aufstand im Keime zu ersticken[92]). Nachdem die Gefahr der Meuterei beseitigt ist, geht Cato, um der Freiheit ein Opfer zu bringen. Er erinnert dabei seine Freunde an die mit dem kostbaren Blute des römischen Volkes erkauften Rechte und Freiheiten, deren Verteidigung ihre edelste Pflicht sein muß (III, 5, V. 71—72). Addisons Quelle für diese Worte bilden die damaligen politischen Verhältnisse in England. Auch in England werden zu jener Zeit die verbrieften Freiheiten des Volkes durch die Bestrebungen der Tories, die Thronfolge der katholischen Stuarts zu sichern, bedroht. Hoch gingen die Wogen des politischen Kampfes[93]). Addison stand als eifriger Parteigänger der Whigs mitten in diesem Kampfe. In der „Letter from Italy to Lord

---

this and the following scene, he had warmed his patriotism, as well as his imagination with the Philipps of Cicero. Cf. Hurd, vol I.

[92]) Eine ähnliche Situation findet sich in Drydens „Oedipus". Dort hat Creon, der nach der Krone strebt, das Volk zur Meuterei gegen Oedipus veranlaßt. Oedipus scheucht die Verschwörer allein durch seine königliche Haltung zurück. Jedoch ist für diese Stelle nicht Dryden, sondern, wie schon oben ausgedrückt wurde, Lucan als Quelle anzusehen.

[93]) Cf. Courthope, Addison, London 1884, p. 123: „Jn 1713 the rage of the contending factions was at its highest point".

Halifax (1702)" hat er schon die Freiheit besungen und sie als die

. . . . . Goddess heav'nly bright,
Profuse of Bliss, and fruitful in Delight!

bezeichnet[94]). Er hat in diesem Gedicht England glücklich gepriesen, weil man dort die Freiheit schätzt und verehrt (cf. V. 143 ff.). Deshalb nimmt es nicht wunder, daß sein Drama, das eine ähnliche Situation behandelt, die politischen Ideen, die er verfocht, widerspiegelt. Addison selbst lehnte es zwar ab, daß seine Tragödie politisch gewertet wurde[95]). Aber die begeisterte Aufnahme des Stückes, das, wie zahlreiche Zeugnisse beweisen, von den Whigs als Agitation für ihre Ideen angesehen wurde[96]), sowie die allgemeine Ansprechung des „Cato" als politisches Stück[97]), machen Addisons Behauptungen zweifelhaft. Zudem war auch die politische Tendenz der Tragödie ein Hauptgrund für ihren Erfolg[98]).

Mit der Überwindung der Meuterei hat Cato den Höhepunkt seiner Widerstandskraft überschritten. In der Folge wird sie durch die zahlreichen Unglücksfälle, die über ihn hereinbrechen, stark herabgemindert. Noch einmal zeigt er sich in seiner alten Größe, als ihn die Nachricht von dem Tode seines Sohnes ereilt. Hier steht Cato, der große Römer, vor uns, der aus Pflichtbewußtsein und Liebe zu seinem Vaterlande bereit ist, alles zu opfern, sich selbst und das Leben seiner Angehörigen. Darum klagt er nicht, sondern preist seinen gefallenen Sohn glücklich, weil es ihm vergönnt wurde, sein junges Leben für das Vaterland zu opfern (IV. 4. V. 80 ff.). Dieselbe Ansicht wird auch bei Corneille im „Horace" und „Cid" ausgesprochen:

Mourir pour le pays est un si digne sort,
Qu'on brigneroit en foule une si belle mort.

Horace, Vers 441 ff.

Mourir pour le pays n'est pas un triste sort,
C'est immortaliser par une belle mort.

Cid, Vers 1367 ff.

Zu seinen trauernden Freunden gewandt, spricht Cato dann Worte, die in einer solchen Situation eben nur er finden kann:

---

[94]) Zitiert wurde nach dem M. S (Bodleian Library, Ms. Rawl. Poet. 17). Abgedruckt bei A. G. Guthkelch: The Miscellaneous Works of Joseph Addison, vol. I. p. 50 ff. (Cf. V. 135—136).

[95]) Cf. Addisoniana, vol. I. p. 75.

[96]) Die besten Zeugnisse hierfür sind die dem Stücke zugedachten Widmungen durch Addisons politische und literarische Freunde. Cf. die Widmungen von: J. Hughes, V. 11—12; L. Eusden, V. 1—4 und V. 21—22 (Eusden stellt Marcus, der im Kampf für die Freiheit fiel, der englischen Jugend als Vorbild hin); Widmung eines Unbekannten, V. 5--6; Ambrois Philips, V. 3—4.

[97]) Cf. Aikin, vol. II. p. 80.

Steele schreibt im Guardian Nr. 59: „How are our hearts warmed by this excellent tragedy with the love of liberty and our constitution".

[98]) Cf. Johnson, English Poets, vol. II. p. 101.

Why sits this sadness on your brows, my friends?
I should have blush'd if Cato's house had stood
Secure, and flourish'd in a civil war.
Cato IV, 4, Vers 83 ff.

Dann aber wirkt die Nachricht von dem Verrate der beiden ihm nahestehenden Führer Sempronius und Syphax sich in ihrer ganzen Schwere aus. Cato erkennt, daß Rom für eine Republik, die auf der Tugend seiner Bürger aufgebaut ist, zu verdorben ist, da sogar seine eigenen Senatoren sich als Schurken zeigen:

When vice prevails, and impious men bear sway,
The post of honour is a private station.
Cato IV, 4, Vers 141—142[99]).

Unter der Wucht dieser Erkenntnis weicht Cato freiwillig dieser neuen Ära, die er aus einer Flut von Verbrechen erstehen sieht. In dem Bewußtsein, sein ganzes Leben umsonst gekämpft zu haben, ruft er schmerzlich aus: Rome is no more. O liberty! O virtue! O my country! (IV, 4, V. 94—95). Damit ist Catos Schicksal entschieden. Als Stoiker ist er sich bewußt, daß seine Freiheit in seiner Macht steht und daß er Herr über sich selbst ist. Darum tritt jetzt an die Stelle des Willens zum Widerstand eine stoische Ruhe und Milde. Auch darin zeigt sich seine Charaktergröße, daß er nicht in wilder Verzweiflung über sein Schicksal alles mit in die Vernichtung reißt, sondern für die Sicherheit der ihm Treugebliebenen sorgt und kein Leben unnütz opfert. Die Worte, mit denen er am Schlusse des vierten Aktes von seinen Freunden Abschied nimmt, sind Plutarchs Cato Min. entnommen.

Catos Entschluß, freiwillig und durch eigene Hand aus dem Leben zu scheiden, ist nur die Konsequenz seines Lebens. Er hat das Leben nur nach der Übereinstimmung desselben mit dem als tugendhaft Erkannten geschätzt. Als ihm die Befolgung seiner Prinzipien nicht mehr möglich ist, da entsagt er lieber dem Leben, als daß er sich selbst untreu wird. Was hat er nach dieser letzten Konsequenz, dem Selbstmord, noch zu erwarten? Darüber spricht er in seinem Monologe. Wenn Cato über das Jenseits philosophiert, dann erinnert das lebhaft an ähnliche Szenen in anderen Dramen wie etwa Marstons „Antonio's Revenge" (II, 3), Lees „Nero" und Massingers und Fletchers „A Very Woman" (IV, 2), vor allem aber an Shakespeares „Hamlet" (II, 2). Die Anregung zu seinem Monologe ist aber von keinem dieser Dramen ausgegangen[100]).

---

[99]) Addisoniana, vol. I. p. 143 bemerkt zu dieser Stelle: „It has been remarked, that this is Mr. Addison's sentiment, which he conveyed by the mouth of Cato; for that it was quite unnatural to Cato's character and practise".

[100]) In Addisoniana, vol. II p. 89 findet sich folgender Vermerk: „It is not generally known, that Mr. Addison borrowed several hints of this celebrated soliloquy, at the beginning of the fifth act, from May's Supplement to Lucan." Bei diesem Werke handelt es sich um Thomas May's „Continuation of Lucan's Historicall Poem till the Death of Julius Caesar". London 1630 und 1633. Es ist uns nicht zugänglich gewesen, sodaß wir diese Behauptung nicht nachprüfen konnten.

Addison erhält sie durch seine Quelle Plutarch, die davon spricht, daß Cato vor seinem Tode Platos Buch über die Unsterblichkeit der Seele las und mit seinen Freunden über dieses Problem sprach. Auch inhaltlich hat ihn keiner der erwähnten Monologe beeinflußt, denn Addison bringt, wie bereits die geschichtliche Quellenuntersuchung nachwies, in diesem Monologe seine eigenen christlich-philosophischen Gedanken.

Nach dem Monologe wird Cato von einer starken Müdigkeit überfallen, so daß er beschließt, vor Ausführung der Tat noch auszuruhen: „To renew (the soul) in all her strength". Eine Parallele hierzu findet sich in Shakespeares „Heinrich IV", II Teil, IV, 4. Eine Beeinflussung durch Shakespeare an dieser Stelle ist aber zweifelhaft, denn diese Tatsache wird von Plutarch im Cato Min berichtet, und auf ihn wird Addison zurückgegangen sein.

Das Hinauszögern des Selbstmordes geschieht, unter stärkster Anlehnung an die in der Quelle aufgezeichneten Einzelheiten, um den letzten Akt zu füllen. Die Darstellung von Catos Tod, wie sie bei Plutarch wiedergegeben ist, konnte Addison in seinem Drama nicht verwerten, da sie seinem dramatisch-ästhetischen Credo widersprach. Er suchte daher nach einer Lösung, die seinen Grundsätzen entsprach und läßt den Mord hinter der Szene geschehen, Cato aber auf der Bühne sterben. Die Befolgung seiner dramatischen Prinzipien bedingt an dieser Stelle eine erhebliche Schwächung der tragischen Wirkung von Catos Tod. Ist Catos Tod überhaupt tragisch? Tragisch schon — aber nicht dramatisch tragisch. Bei Cato kommt die Tragik von außen, sie sitzt nicht im Gemüt. Sein Selbstmord ist nicht das Ergebnis dramatischer Konflikte, sondern er ergibt sich aus seinem Charakter.

Addison schuf Cato ohne dramatisches Vorbild. Cato verkörpert die Idee der Pflicht. In dem Bestreben, über die Quelle hinauszugehen, hat Addison Cato zu sehr idealisiert, so daß er stellenweise unnatürlich wirkt, wie z. B. da, wo er sich Juba selbst als Tugendmuster hinstellt (II, 4, V. 61). Dieses bedingte solche Urteile wie das von Hettner, der Cato eine „Tugendmarionette" nennt[101]), oder das von Johnson, der Cato als ein Wesen „above our solicitude" bezeichnet[102]). Wirklich überzeugend groß wirkt Cato nur an wenigen Stellen: Als er unerschrocken den Meuterern entgegentritt, und als er an der Leiche seines gefallenen Sohnes zu seinen Grundsätzen steht. Besonders sein Verhalten an dieser Stelle, das John Dennis in seiner Kritik über den „Cato" unverständlich findet, zeigt ihn als den echten Römer, der seine Menschlichkeit opfert, wenn es das Vaterland verlangt; der jeden Gedanken an die eigene Familie zurückdrängt, wenn der Dienst am Vaterlande es erfordert! Nirgends in der Tragödie tritt uns Cato so wahr dem von ihm überlieferten geschichtlichen Bild ent-

[101]) Cf. Hettner, p. 253.
[102]) Cf. Johnson, vol II. p. 132.

sprechend entgegen, wie gerade hier, wo er an das Vaterland und nicht an sich selbst denkt.

Eine starke Abschwächung seiner Gestalt bedeutet der Schluß des Dramas, wo Cato seinen Selbstmord bereut. Diese letzte Handlung Catos, die übereinstimmend von allen Kritikern verworfen worden ist, hat eine doppelt nachhaltige Wirkung: Sie schwächt die beabsichtigte große Gestalt des Freiheitskämpfers Cato ab, der als Märtyrer für eine große Idee mit einem Seufzer über das Schicksal seines Vaterlandes sterben sollte, sowie den Schluß des Dramas selbst, der hochdramatisch beabsichtigt war.

Was mag Addison, der doch zweifellos den unlogischen Abschluß der Tragödie erkannte, dazu veranlaßt haben, Cato seinen Selbstmord bereuen zu lassen? Wollte er als Ästhet seinen dramatischen Grundsätzen entsprechend der Katastrophe den Schrecken nehmen, oder wollte er der christlichen Auffassung von der Ablehnung des Selbstmordes nicht widersprechen?[103]) Wir möchten das letztere annehmen, denn den Vorwurf, er habe den Selbstmord gebilligt, mußte er als Moralist unter allen Umständen zu vermeiden suchen.

Zahlreiche Dramen, vor allem Shakespeares „Julius Caesar", standen Addison zur Verfügung, um als Muster für die Charakterisierung Cäsers dienen zu können. Addison aber hat nichts mit ihnen gemein. Sein Vorbild ist Lucan. Lucan hat von Cäsar ein Bild entworfen, das sich deutlich von dem der Historiker abhebt. Bei ihm sind Cäsars Eigenschaften nur negativer Art: Selbstsucht, Ehrgeiz und unersättliche Habgier. Dieses Bild hat Addison übernommen und noch zu verstärken gesucht. In Anlehnung an Lucan bezeichnet er Cäsars Taten als Verbrechen und ihn selbst als Verbrecher, Mörder, Räuber und Tempelschänder (II, 2, V. 52). Was Addison mit dieser negativen Charakterisierung bezweckt, ist leicht ersichtlich: Je tiefer Cäsar sinkt, um so höher steigt Cato. Addison will zeigen, daß Cato neben dem skrupellosen Verbrecher Cäsar keinen Platz hat und den Tod erleiden muß. Dadurch soll Catos Selbstmord motiviert werden.

Man darf hier füglich behaupten, daß Addison der Erlangung der dramatischen Ziele wegen die große Persönlichkeit Cäsar, „der von der Natur befähigt war in allem groß zu sein"[104]), mit künstlerischer Freiheit umgestaltet hat. Er hat aus ihm einen Wüterich und Unhold gemacht, das Genie zum Verbrecher herabgewürdigt. Addison kommt so zu einem Bilde Cäsars, das, in blutigstem Rot gemalt, auf historische Wirklichkeit keinen Anspruch erheben kann. Cäsar steht in dieser durchaus negativen Gestaltung einzig da in der dramatischen Literatur Englands. Er erinnert an die Despotentypen der heroischen Tragödie, beispielsweise an Lees Nero.

---

[103]) Cf. H. Taine, Histoire de la Littérature Anglaise. 4 tom. Paris 1866. tom. III, p. 368.

[104]) Cf. Drumann-Groebe, Bd. III. p. 669.

Im Spiel III spielt noch der Senator Lucius eine Rolle. Er ist nicht scharf genug herausgearbeitet und zeigt manche Unklarheiten. Er setzt sich immer für den Frieden ein und bekundet nichts von dem Opfermut eines echten Römers, der auf Tod und Gedeih mit seinem Führer verbunden ist. Er scheint als Kontrastfigur zu Sempronius gezeichnet zu sein. Mit seiner Warnung vor dem Bürgerkriege findet die Tragödie ihren Abschluß:

> From hence, let fierce contending nations know
> What dire effects from civil discord flow.
> 'Tis this that shakes our country with alarms,
> And gives up Rome a prey to Roman arm,
> Produces fraud, and cruelty, and strife,
> And robs the Guilty world of Cato's life.

Johnson [105]) weist darauf hin, daß die zweite Zeile: „What dire effects . . . . .“ Drydens Vergil (Pastorals I. 99) entnommen ist. Auch die letzte Zeile stammt nicht von Addison, sondern von Pope. Sie lautete ursprünglich:

> „And, oh! 'twas this that ended Cato's life“

und wurde dann auf Popes Anraten von Addison geändert ([106].

* * *

Fassen wir das Gefundene zum Schluß zusammen: Die Angelpunkte der Tragödie sind Liebe, Pflicht und Freiheit. Die Benutzung eines Liebesmotives in der Tragödie ist damals eine Forderung der Mode. Nicoll sagt: „No play to his (i. e. Addison) age has seemed permissible which did not keep a loving hero and a faithful heroine always in the midst of the action . . . .“ [107]) Addison geht aber doch über diese Standardforderung der heroischen Tragödie hinaus. Er bringt auch die Liebe, aber nicht mehr als Hauptmotiv. Er verbindet die Liebesgeschichte nicht mehr, wie es in der heroischen Tragödie der Fall war, mit dem Charakter des Hauptthelden, sondern mit den Nebenfiguren. Er geht, wie Nicoll meint, den „einschränkenden Mittelweg“ [108]), indem er die Hauptfigur nur in Verbindung mit den Liebesgeschichten der Nebenhandlung bringt. Und diese Idee vermittelt ihm die italienische Oper. Nicolls Beschuldigung, daß Addison die Liebesgeschichten nur „as a kind of bait to the public“ [109]) bringt, geht wohl zu weit, denn es ist kaum glaubhaft, daß ein Dichter wie Addison sich von so äußerlichen Dingen leiten läßt. Der eigentliche Grund für die Einflechtung der Liebesgeschichten

[105]) Cf. Johnson, vol. II, p. 121.
[106]) Ibid.
[107]) Nicoll, British Drama, p. 265.
[108]) Ibid.
[109]) Ibid.

mag der sein, daß sich Addison, der die heroische Tragödie in ihrer Glanzzeit miterlebte, zweifellos selbst eine Tragödie nicht ohne Liebesgeschichte denken kann.

Daneben zieht sich die Forderung „Tue deine Pflicht!" wie ein roter Faden durch die Tragödie. Die Pflicht wird in der Nebenhandlung in den Gegensatz zur Liebe gestellt, und daraus entstehen die Konflikte zwischen Liebe und Freundespflicht, Liebe und sittlicher Pflicht, Liebe und der Kindespflicht gegen die Eltern, und endlich zwischen Liebe und Ehre, dem alten Konflikt der heroischen Tragödie[110]). Der Held des Stückes, Cato, erscheint ohne eigentlichen Konflikt. Er scheitert an seiner eigenen kategorischen Forderung nach Pflichterfüllung, so daß sein Schicksal nicht durch seinen tragischen Konflikt bedingt ist, sondern durch seinen Charakter. „Tue deine Pflicht für das Vaterland!" sagt Cato immer wieder und sieht dabei als Pflicht den Kampf für die Freiheit des Vaterlandes an. So wird auch der dritte Punkt, die Freiheit, eine Hauptforderung in der Tragödie.

Wo sind die Quellen dieser Forderungen? Der Begriff „Pflicht" spielt in der heroischen Tragödie keine Rolle; dagegen ist er in der Tragödie Corneilles eine immer wiederkehrende Forderung[111]). In den Gegensatz zur Liebe gestellt, entstehen daraus Konflikte, wie sie auch Addison im „Cato" entwickelt. Ohne Zweifel hat Corneille, Addisons anerkanntes Vorbild, auf die Handlungsführung und Handlungsmotivierung des „Cato" einen entscheidenden Einfluß ausgeübt.

Der Ruf nach Freiheit in der Tragödie ist der Widerhall des Parteirufes der Whigs, die damals ihre ganze Macht aufboten, um dem englischen Volke die alten Freiheiten zu bewahren. Man kann somit „Cato" als Zeit-Tragödie bezeichnen.

Der äußere und innere Aufbau des „Cato", die Akt- und Szenenkomposition mit ihrer Symmetrie, ihren Spielen und Gegenspielen lehnt sich ganz an Corneilles und Racines Kompositionsschema an, das von Addison bis ins einzelne nachgeahmt worden ist. Diese Anlehnung an den tektonischen Stil der französischen Klassizisten dehnt sich auch auf die Figurentechnik aus. Die Schwarz-Weiß-Technik in der Charakterdarstellung war in so ausgeprägter Form in der englischen Tragödie etwas Neues, in Frankreich aber ein Prinzip der dramatischen Kunst Corneilles. Zweifellos ist hier Corneille das Vorbild für Addison gewesen. So wie seine sind auch Addisons Figuren keine Charaktere, die sich auf der Bühne entwickeln; sondern sie werden, wie im analytischen Drama, als fertige Typen mit ihrem Konflikt auf die Bühne gestellt. Sie sollen durch ihre Gegensätze wirken.

Die Zusammenfassung zeigt, daß Addison nicht nur in seiner dramatischen Theorie Corneille sein Vorbild nennt, sondern daß er ihn auch in der Praxis nachahmt. Sowohl Form und Inhalt,

---

110) Chase, p. 35: „Love and honour were the subjects of heroic plays".
111) Cf. Steinweg, Bd. I, p. 234 ff. und Bd. I, p. 194.

wie auch die Charakterzeichnung lassen erkennen, daß der französische Klassizismus mit seinen Forderungen bei Addison wirksam ist. Die heroische Tragödie konnte Addison, dem Klassizisten, wenig geben. Doch kann er sich nicht völlig von ihrem Einfluß freimachen, wie Portius und Juba, vor allem aber die Figur des Marcus zeigt. Die wenigen Wort- und Situations-Reminiszenzen, die sich aus Shakespeares „Julius Caesar" und einigen heroischen Tragödien von Dryden, Lee und Otway nachweisen lassen, treten hinter der Beeinflussung von Corneille stark zurück. Addison tritt uns in der Tragödie als Nachahmer der französischen Klassizisten entgegen. Wenn man in neuerer Zeit seinen „Cato" ablehnt, dann mag sich das nicht zuletzt erklären aus dem strengen Klassizismus dieser Tragödie, der uns heute fern liegt. Sicherlich war der „Cato" für Addisons Zeit, die dem Klassizismus huldigte, ein Ereignis. Zur Unterstreichung des Ergebnises unserer Untersuchung, die überall den Klassizismus herauszustellen versucht hat, sei an den Schluß Nicolls Urteil[112]) über diese Tragödie gestellt: „If any pseudo-classic tragedy deserved the title of great, certainly „Cato" derserved it. What could be done in this style Addison has done".

[112]) Nicoll, British Drama, p. 265.

Literatur.

I. Texte.

Addison, Joseph: The Miscellaneous Works, by A. C. Guthkelch, M. A. 2 vols. London 1914.

„ The Works of the Right Honourable Jos. Addison, by Rich. Hurd. ed. by H. G. Bohn, 6 vols. London 1856.

„ Miscellaneous Works in Verse and Prose by Thomas Tickell, 3 vols. London 1764.

Chapman, George: The Works, ed. by H. Shepherd, 3 vols. London 1873.

Cassii Dionis Cocceiani: Historiarum Romanarum, ed. U. Ph. Boissevain 4 Bd. Berlin 1895 — 1901 — 1926.

Corneille, Pierre: Oeuvres, ed. par M. Ch. Marty-Laveaux, 12 tom. Paris 1927.

Caesar, C. J.: Commentarii, hrsg. v. Bernhard Kübler, 3 Teile in 2 Bd. Leipzig 1893.

Lee, Nathaniel: The Dramatick Works, 3 vols. London 1734.

Lucani, A. Annaei: Belli Civilis, Libri decem Oxonii 1926 ed. by A. E. Housman.

Otway, Thomas: The Works, With Notes and a Life by Thomas Thornton. 3 vols. London 1813.

Platon: Phaidon oder Von der Unsterblichkeit der Seele hrsg. von Dr. Woyte, Leipzig 1925 (Reclam).

Plutarchi: Vitae Parallelae, hrsg. v. Joh. G. Hutten, 14 Bd. Tübingen 1791—1804.

Plutarchi: Moralia, ed. Daniel Wyttenbach. Oxinii 1795—1821.

Racine, Jean: Oeuvres, par M. Paul Mesnard, 8 tom. Paris 1923.

Sallust: De Bello Jugurthino, in Ausgb. von Jacob & Wirz, Berlin 1922.

Voltaire: Oeuvres Complètes, 12 tom. Paris 1852.

II. Abhandlungen.

Addison, Joseph: The Spectator.

Addisoniana: Printed by Rich. Philips. 2. vols. London 1803.

Aikin, Lucy: The Life and Writings of Joseph Addison. 2 vols. London 1843.

Baas, David: Drydens heroische Tragödie. Diss. Freiburg 1911.

Beljame, Alex.: Le Public et les hommes de lettres en Angleterre au 18ième siècle (1660—1770). Paris 1883.

Chase, L. Nath.: The English Heroic Play. A Critical Description of the Rhymed Tragedy of the Restoration. New York 1903.

Chambers: Cyclopaedia of English Literature. New Edition by David Patrick. 3 vols. London-Edinburgh 1902—03.

Cibber, Colley: An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber. London 1740. New Edition: 2 vols. London 1925. (The Golden Cockerel Press).

Collins, George Stuart: Dryden's Dramatic Theory and Praxis. Diss. Leipzig 1892.

Courthope, W. J.: Addison in „English Men of Letters". London 1884.

Cury, C.-Bocrner, O.: Histoire de la Littérature Française. Leipzig 1931.

Dennis, John: Remarks upon Cato. London 1713.

Drumann, W.: Geschichte Roms in seinem Übergange von der republikanischen zur monarchischen Verfassung, oder Pompejus, Cäsar, Cicero und ihre Zeitgenossen. 6 Bd., Königsberg 1834 — 44. 2. Aufl., hrsg. v. P. Groebe, Berlin und Leipzig 1899—1929.

Dobson, A.: Richard Steele in „English Worthies". London 1886.
Fehr, Bernhard: siehe unter Keller.
Dr. Ficke: A Critical Examination of Addison's Cato. Programm. Remscheid 1885.
Freytag, Gustav: Die Technik des Dramas. Leipzig 1901.
Garnett, Richard: The Age of Dryden. London 1920.
Garnett and Gosse: English Literature. An Illustrated Record. 4 vols. London 1903
Genest, John: Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830 10 vols. Bath 1832.
Gerlach, P.: Marcus Portius Cato, der Jüngere. Basel 1866.
Göde, Otto: Shakespeare in der englischen Literatur des 17. u. 18. Jahrhunderts. Doberan 1902.
Görres, O.: Zur Würdigung Corneilles. Programm. Bromberg 1874.
Gosse, Edmund: A History of Eighteenth Century Literature (1660-1780). London 1899.
Hamelius, Paul: Die Kritik in der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts. Leipzig 1897.
Hegnauer, Adolph : Der Einfluß von Addisons Cato auf die dramatische Literatur Englands und des Continents in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Diss. Hamburg 1912.
Hettner, Hermann: Die Geschichte der englischen Literatur von der Wiederherstellung des Königtums bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Braunschweig 1856.
Holzhausen, Paul: Dryden's heroisches Drama. Engl. Stud. Bd. 13, 15 und 16.
Hrastilek: Über Addisons Cato. Programm. Kremsier 1881.
Johnson, Samuel: The Lives of English Poets. ed. by George Birkbeck Hill. 3 vols. Oxford 1905.
Kabelmann, Karl: Joseph Addisons literarische Kritik im Spectator. Diss. Rostock 1900.
Keller, Wolfgang und Fehr, Bernhard: Die englische Literatur von der Renaissance bis zur Aufklärung in Walzels Hdb. der Literaturwissenschaften. Potsdam 1928.
Kern, G: Chapmans Tragödie „Caesar and Pompey" und ihre Quellen. Diss. Halle 1901.
Koeppel, Emil: Quellenstudien zu den Dramen G. Chapmans, Ph. Massinger und John Fords. Straßburg 1897.
Landau, Marcus: Geschichte der italienischen Literatur im 18. Jahrhundert. Berlin 1899.
Macaulay, W. B: Essays and Biographies. 5 vols. London 1898.
Mommsen, Th: Römische Geschichte. 4 Bd. Berlin.
Nicoll, Allardyce: British Drama. London 1925.
„ A History of Restoration Drama (1660—1700). Cambridge 1923.
„ History of Early 18th Century Drama. Cambridge 1925.
Novis, Matteo: Catone Uticense. Drama per musica in 3 acti. (Ein Exemplar befindet sich in der Bibl. Medicea zu Florenz).
Otto, A.: Die sprichwörtlichen Redensarten der Römer. Leipzig 1890.
Otway, Thomas: The History of the Triumvirate. London 1680.
Paul, A.: Addison's Influence on the Social Reform of his Age. Programm. Hamburg 1876
Riedel, Otto: Dryden's Influence on the Dramatical Literature of England. Diss. Rostock 1868.
Rymer, Thomas: A Short View of Tragedy; it's Original, Exellency and Corruption. With Some Reflections on Shakespeare, and other Practitioners for the Stage. London 1693.
Sandé, Emil: Die Grundlagen der literarischen Kritik bei Joseph Addison. Diss. Berlin 1906.
Sander, Karl: Die Franzosen und ihre Literatur im Urteil der moralischen Wochenschriften Steeles und Addisons. Diss. Straßburg 1903.

Saupe, Gerhard: Die Sophonisbetragödien der englischen Literatur des 17. und 18. Jahrh. Diss. Halle 1929.
Schaubach, A.: Lucans Pharsalia und ihr Verhältnis zur Geschichte. Programm. Meiningen 1864.
Smith, G.: The Diary of Pepys. London 1904. (Globe Edition).
Steele, R. u. Addison, Jos.: The Guardian.
Steinweg, Carl: Studien zur Entwicklungsgeschichte der Tragödie. 2 Bd. Halle 1905 und 1909.
Taine, Hypolite: Histoire de la Littérature Anglaise. 4 tom. Paris 1866.
Türkheim: Addison's Cato und Gottsched's „Sterbender Cato". Progr. Kremsier 1881.
Villemain: Cours de la Littérature Française. Tableau de la Littérature au 18ième siècle. Paris 1884.
Ward, A. William: A History of English Dramatic Literature. 3 vols. London 1899.
Wiel, Taddeo: I teatri musicali veneziani nel settecento. Venezia 1897, Fratelli Visentini.
Wülker, Anton: Shakespeares Einfluß auf die dramatische Kunst von Nath. Lee. Diss. Emsdetten 1933.
Wülker, Richard: Geschichte der englischen Literatur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. 2 Bd. Leipzig und Wien 1907.

Lebenslauf.

Am 17. Juli 1909 wurde ich, Albert Zeitvogel, als Sohn des Buchdruckereibesitzers Josef Zeitvogel zu Darmstadt geboren. Ich bin katholisch. Meine Schulausbildung erhielt ich an der Katholischen Volksschule und an der Städtischen Oberrealschule zu Hamm (Westf.). Am 2. März 1929 bestand ich die Reifeprüfung. Vom Sommersemester 1929 an studierte ich bis zum Wintersemester 1934/35 an der Universität Münster (Westf.) Englisch, Französisch, Geschichte und Leibesübungen. In diese Zeit fallen auch zwei Studienaufenthalte in Frankreich. Meine Lehrer waren vor allem die Herren Professoren Keller, Heinermann, Lerch, Wätjen und Kabitz.

Herrn Professor Keller bin ich zu besonderem Danke verpflichtet, weil er durch Anregung und Rat diese Arbeit förderte.

Auch Herrn Lektor Dr. Degregorio möchte ich für seine freundlichen Bemühungen um die Besorgung des Librettos der italienischen Oper bestens danken.